الدكتور عادل نذير

عصر الوسيط

أبجدية الأيقونة

دراسة في الأدب التفاعلي - الرقمي





عصر الوسيط

أبجدية الأيقونة

دراسة في الأدب التفاعلي - الرقمي

الدكتور عادل نذير



عصر الوسيط / أبجدية الأيقونة

دراسة في الأدب التفاعلي –الرقمي

د. عادل نذير

الإهداء :

إلـى ...

كلّ باحث (عراقيٍّ)

لم تمنعه (شحّة) الكهرباء

عن إتمام بحثه

علـى ضوء

(فانوس)

تمهيد :

حضور الوسيط وطموح الأيقونة

تمهيد :

حضور الوسيط وطموح الأيقونة

- **الوسيط / الأيقونة :**

مصطلحان أبرزناهما على غلاف هذا الكتاب ، هما الوسيط والأيقونة ، نعني بالأول منهما " = الوسيط " ، ذلك المنجز التقني الإلكتروني ، متمثلاً بالحاسب الآلي ، وشبكة الاتصالات العالمية " الانترنت " ، وقدرتهما على التوثيق على نحو ليس له مثيل في تاريخ المراحل الحضارية التي مرت بها البشرية ، فالمكان افتراضي ، والزمان متلاشٍ ، وإن قيس ، فليس بأقل من سرعة البرق .

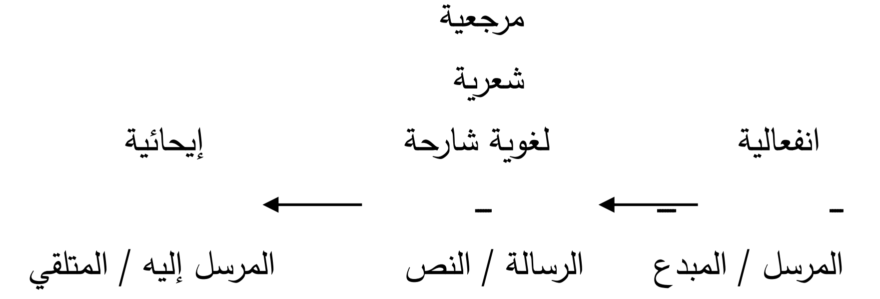
أما الأيقونة فهي ، العلامة التي تسعى إلى أن يتطابق فيها الدال والمدلول ، فهي الظل اللوني للواقع الملموس ، وهي الممارسة الفطرية الأولى للتواصل بين أفراد البشرية ، فالإنسان عندما أراد أن يكتب مارس رسم ما يريده ، ثم تلخصت تلك الرسوم لتشكّل رموزاً ، ومقاطع صوتية ، ثم حروف . فالأيقونة هي الممارسة الفطرية الأولى للكتابة في تاريخ البشرية ولم تجد وسيطاً يحتضنها آنذاك سوى الطين .

- **الخطاطة الياكوبسنية / إشكالية المقولات النقدية :**

أما عن إضافة الوسيط إلى محدد يبدو زمنياً " = عصر " ، وأراه فنياً ، متأت من مراقبة الأداء النظري للممارسة النقدية المرافقة للمنجز الأدبي الإبداعي ، والتي توّجت على يد " رومان ياكوبسن " في تحديد عناصر العملية الإبداعية فضلاً عن إيضاح القيمة الوظيفية للغة بالنسبة لعناصر الإرسال الستة المعتمدة ، وهي " المرسل ، الرسالة ، السياق ، الشفرة ، قناة الاتصال ، المرسل إليه " وتمثلت الوظائف اللغوية في ضوء هذه العناصر على النحو الآتي :

مرجعية

شعرية



وفي فلك هذه المحددات كانت تدور رحى مراقبة معطيات الأداء النظري للمنجز النقدي المرافق للعملية الأدبية ، فالمهيمن قبل البنيوية كان الكاتب ، ثم جاءت البنيوية لتعلي من شأن النص ، ثم تأسس نهج القراءة ، وجمالية التلقي مستقية أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي

تجعل الذات مصدراً للفهم فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك ، ومتمكنة بذلك من تكثير وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته ، مما يجعله قادراً على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي ، وبهذا كان المتلقي في نهاية المطاف هو الميهمن على مراقبة العملية الإبداعية ، وذلك بمثابة رد فعل على كل ما سجّلته البنيوية من انتصارات للنص على شركائه في العملية الإبداعية ، أي المبدع والمتلقي . وبين هذا وتلك سجال نقدي يصعب الإحاطة به في هذه العجالة .

إلا أنَّنا نستطيع أن نأخذ على النظرية النقدية المرافقة لمنجز ياكوبسن بوصفه راسماً لطبيعة الأداء الإبداعي عبر تلك المحاور التي تشخّص أركان العملية الإبداعية وظلالها المرافقة ، نستطيع أن نأخذ على تلك النظرية أموراً منها :

- النظرية النقدية اعتبرت اللغة وسيلة وحيدة تكفل فعل التواصل دون الالتفات إلى المعطيات الحضارية والمعرفية والنفسية المعاضدة لمعطيات اللغة والتي تلقي بظلالها على فعل التواصل وكيفيته .
- إن الممارسة الأدبية هي ممارسة خطية ، وإن النظرية النقدية تمتهن مراقبة نقل ، وانتقال المعلومة ووصفها كأن تكون من نقطة أ ب دون الالفتات إلى آلية (الارتداد) بوصفها ممارسة نفسية وعقلية تمارسها الذات في التعاطي مع ما تتعاطاه لتعيد إنتاجه .
- على الرغم من إدراج ياكوبسن لعنصر السياق " Contexte " إلا أنَّه كان بمعنى ضيّق ، وعليه فإن المعنى بقي نابعاً من الخطاب المنقول أو الموجَّه إلى المستقبل ، وهو سابق للتواصل ، فهو لا ينبع – وهذه الحال – من تفاعل الأفراد أو السياق المحدد
- إعطاء النص / الرسالة " Message = " أهمية مركزية والقول بإنها غاية التواصل غير أنَّ هذا الشكل من التواصل ، ليس هو القاعدة العامة .

والحق أن الوقوع في مثل هذه الإشكالات النظرية ، إنما ينبع من التأسيس على خطاطة ياكوبسون بوصفها أنموذجاً شمولياً لعناصر العملية الإبداعية ، فقد احتفت النظرية النقدية بمعطيات تلك الخطاطة تحت ضغط الترويج البنيوي بوصفه منهجاً مهيمناً تزامن وأفكار ياكوبسن ، وتكاملا معا في الإجراء .

– تأصيل الخطاطة الياكوبسنية :

إن النظرية النقدية بقيت أسيرة مقترحات ياكبسون لغياب التأصيل الحقيقي لتلك الخطاطة ، فالأصل في تلك الخطاطة بني على أساس تقني / تلغرافي ، وقد أعاد ياكبسون انتاجه بمسميات تنسجم ومعطيات ذلك العصر الإبداعية / الأدبية ، ليطمس معالمه ومضامينه الحقيقية على نحو ينسجم ونزعته البنيوية ، وقد أدهشت خطاطة ياكوبسن المنظرين ؛ لأنها تتمتع بشمولية في

استحضار عناصر العلمية الإبداعية المتضمنة لكل أشكال التواصل بدءاً من مشافهة الآخرين وانتهاءً بالمسرح والفوتوغراف .

أصل ما وصل إليه ياكوبسون ، وما ترتب عليه من نشأة الخطاب النقدي ، هو تقني يرتبط بنشأة التلغراف ضمن مشروع " كلود شانون ووارين ويفر " الذي بني على أساس رياضي جبري يكفل تقليص المعلومة إلى حدّها الأدنى سعياً إلى تخفيض كلفة تلك المعلومة إذا أريد نقلها عبر التلغراف ، وذلك المشروع يتكون من ست خانات هي " مصدر المعلومة ، الجهاز المرسل ، الرسالة ، مصدر التشوش ، الجهاز المستقبل ، هدف المعلومة أو المرسل إليه " ، ويكشف هذا المشروع أن ياكوبسون اقترح مسميات لهذا المشروع تتلاءم وطبيعة ما يراد معالجته أعني العملية الإبداعية ، وفي ضوء هوسه البنيوي ، فقد حمّل ياكوبسن الرسالة / النص بأكثر من عنصر ، وذلك للفت الانتباه إلى أهمية النص بوصفه منطلقاً ، كاشفاً عن المعطيات الحقيقية لآليات العرض ، ولذا فقد رافق الركن الأوسط في العملية الإبداعية أكثر من عنصر :

مرجعية

ـ شعرية ـ

لغوية شارحة

ولأجل هذه الترسيمة ، والتسليم بأهليتها لاستيعاب عناصر العلمية الإبداعية ، فقد غيّب دور الوسيط الحاضن للنص ، وذلك لأن نظرية ياكوبسن إنما بنيت على أساس طمس معالم المشروع التلغرافي الأصل ، وتشييد معالم إرسال تنسجم ، وطبيعة العملية الإبداعية ، ولو أن ياكوبسن ألمح إلى ذلك الأصل في ضوء حفظ معالم ذلك المشروع الأصلي لكن للنظرية النقدية توجيه آخر في تحديد عناصر العلمية الإبداعية .

-<u>النظرية النقدية / تغييب الوسيط :</u>

إن كلّ النظريات النقدية ، وبمختلف توجهاتها – في إيلائها أحد أركان العملية الإبداعية أهمية تفوق غيره – لم تول الوسيط الحاضن للنص نصيبه من المراقبة أو الالتفات إلى طاقته المستغلة ، وإن التفتت إليه – في بعض الممارسات الإجرائية لا التنظيرية – فعلى أنه فضاءٌ جامداً ، وحده المبدع – في ضوء توزيع النص – يكون مسؤولاً عن منح ذلك الوسيط بعداً تشكيلياً معاضداً للمعطى الدلالي لإجمال النص الذي يحتضنه .

وفي ضوء معطيات الأدب التفاعلي الرقمي فإن النظرية النقدية المعاصرة على وفق هيمنة الخطاطة الياكوبسنية عاجزة عن استيعاب عناصر إرسال الأدب التفاعلي ، لسبب بسيط هو غياب الوسيط الحاضن للنص على وفق تلك النظرية ، أو تلك الخطاطة ولا وجود للأدب التفاعلي دون وجود الوسيط الحاضن أو الناقل إلا أنَّه باختصار منجز إبداعي يستثمر طاقات

الوسيط في عرضه وتوزيعه ، ومن هنا تأتي الإجابة عن سؤال هو ، هل أن النظرية النقدية غيّبت الوسيط بدافع الجهل ؟

وفي الإجابة عذر لياكبسون ، والنظرية النقدية ، إذ إن تلك الخطاطة وسير النظرية بهديها إنما جاءت في مرحلة حضارية لم تشهد بعد الوسيط الإلكتروني ، وما يتمتع به من تقنيات الحفظ والتوثيق والتوزيع ، فلم يكن الوسيط الإلكتروني بعد ، وكان الوسيط ، آنذاك وسيطاً ورقياً ، وهو لا يتمتع بآليات تقنية تؤهله لأن يكون حاضراً في توجيه النص وعرضه وتوزيعه ، سوى ما يتمتع به ذلك الوسيط من فضاء أبيض يكشف صفاء لونه ما يمكن أن يسطّر عليه من ألوان وخطوط وكلمات .

<u>– نحو خطاطة جديدة :</u>

فما أحوجنا اليوم في ضوء نشوء أدب جديد ، أعني الأدب التفاعلي الرقمي – إلى خطاطة نستعيد فيها الأصل الذي بنيت الخطاطة الياكوبسنية عليه ، ولكن بملامح جديدة تعطي لكل ذي حق حقه من غير الإيغال في إعطاء النص أكثر من استحقاقه سعياً لانسجام كمي ما بين المستحدث والأصل ، فياكوبسون أغرق النص بأكثر من عنصر " شعرية ، مرجعية ، لغوية شارحة "وذلك لاستيفاء الخانات الست في أصل المشروع التقني التلغرافي أولاً ، وتسليط الضوء على معطيات المنهج البنيوي الذي يعلي من شأن النص .

ولهذا السبب ، يصعب علينا تمرير معطيات الأدب التفاعلي الرقمي في ضوء ترسيمة ياكبسون لغياب الوسيط الفاعل في تلك الخطاطة و يمكن لنا أن نتمثل دورة حياة النص التفاعلي الرقمي ، في ضوء معطيات عناصر العملية الإبداعية ، فضلاً عن المعطيات التكنولوجية الحاضنة للنص ، وهذا سيقودنا إلى ترسيمة لعناصر العملية الإبداعية إذ نستطيع في ضوئها تمرير المنجز الإبداعي والأدبي أياً كان الوسيط الحاضن له سواء الطيني أم الورقي ، فضلاً عن الإلكتروني / التفاعلي الرقمي ، ودورة حياة النص التفاعلي الرقمي هي على النحو الاتي :

(المبدع – النص – الوسيط – الفضاء الشبكي – الوسيط – المتلقي)

أي أنَّ المبدع يتولى حقن الحاسب الآلي بنصه ، ثم يطلقه في الفضاء الشبكي ليستعيده المتلقي عبر وسيطه ثانية وبعد تصفحه يمكن للمتلقي حفظه أو إعادته إلى الفضاء ، إعادة إنتاجه أو ، أو ، أو ... إلخ ؛ إذ يمكن للمبدع أن يتفنن في طريقة عرضه وفقاً للخيارات التقنية الموجودة في الوسيط ، ويمكن أن ترسم خطاطة تتضمن عناصر العملية الإبداعية في ضوء دورة حياة النص التفاعلي الرقمي هي :

(المبدع – النص – الوسيط / الفضاء الشبكي – المتلقي)

على أن للنص إيحاءاته وأجناسه وللوسيط برامجه وتقنياته ، فالنص له أبعاده اللفظية والسمعية والمرئية ، وللوسيط له أبعاده التقنية والبرامجية بالنسبة للإلكتروني منها ، اما الوسيط

الورقي أو الطيني ، فهما أيضاً وسطاء ولكن بأبعاد مختلفة وإن كانت غير متكافئة وعلى العموم فهذه الخطاطة تتكفل بتمرير العملية الإبداعية سواء القديمة منها ، أوالحديثة ، و سواء ما جاء على الطين أو الورق أو الشاشة .

وعليه فإن الخطاطة الجديدة تستطيع تمرير المنجز الإبداعي لمختلف المراحل الحضارية للبشرية ، وإن كانت على نحو نسبي لا قياسي ، إذ إنَّ الفضاء الشبكي يغيب في تمرير المنجز الإبداعي على الطين أو المنجز الإبداعي على الورق . فالوسيط ركن أساسي لا يمكن تجاهله لأنه يفرض نفسه بقوة بوصفه أداة حفظ وتوزيع ويحسب للوسيط وبالتحديد الإلكتروني ، أنّه قادر على جعل أطراف العملية الإبداعية متكافئة لأنه ، وبفعل ما يتمتع به من تقنيات وبرامج يفسح المجال أمام المبدع في تعضيد المنحى الدلالي للنص بالمنحى التقني عبر البرامج والوسائط ومنظومة الرابط ، إنه يمنحه طريقة تفكير جديدة تتلاءم والمعطيات التكنولوجية الحديثة إذ إنه اليوم قادر على استدراج المتلقي ؛ وذلك القدر من التقنيات المتاحة للمبدع متاحة للمتلقي تصفحاً وتحميلاً وحذفاً وإضافة وإعادة هيكلة النص على نحو يكون فيه مبدعاً في تلقيه على نحوٍ موازٍ لإبداع ذلك النص . وعلى النحو التقني نفسه تكون الفرصة مؤاتية للنص فيكون أكثر إيحائية من ذي قبل فللنص أن يثبت وله أن يتحرك وله أن يتشظى وله أن يمارس الومضة كل ذلك فضلاً عن تقنيات في طور النمو.

وعلى هذا الأساس فالعملية الإبداعية تعيش اليوم عصر الوسيط الإلكتروني المسؤول عن تكافؤ الفرص و تجليها على نحو متكامل متضافر أكثر من ذي قبل وإذ كان الحديث يدور عن تجلّي عناصر الإبداعية تكهناً فإن الحديث عن تلك التجليات أكثر موضوعية وواقعية .

<u>– اللغة الأيقونية / الممارسة الفطرية :</u>

أما عن إضافة الأيقونة إلى " الأبجدية " [1]، فذلك تأسيساً على دخول البشرية مع وسيط جديد عمره عمر طفولة إذا ما قيس بالوسائط السابقة أعني الطين والورق أو، و لأن الأمر على هذا النحو ، ينبغي التأسيس لأبجدية جديدة تتلاءم وطبيعة هذا الوسيط ومثلما كان لكل وسيط من قبل أبجدية ولأن الأبجديات المرافقة لمختلف الوسائط عبر المراحل الحضارية إنما كان أساسها أيقونياً ، كان حقاً على البشرية أن تضع أبجدية أيقونية .

بهذا نستعيد مفهوم اللغة الأيقونية التي تذكرنا بطريقة الكتابة الفطرية التي تواصل في ضوئها الإنسان أول مرة ، ثم دوّن معارفه وثقافته ، أعني الكتابة التي أعتمد فيها الإنسان طريقة الرسم ، ولاسيما ما يسمى بالكتابة الصورية ، إن اللغة الأيقونية الفاعلة في الوسيط الإلكتروني اليوم تعيد إلى الأذهان التواضع البشري على اللغة الصورية / الرسم في المراحل الأولى من عمر البشرية ،

---

[1] فصلنا القول في " أبجدية الأيقونة " ضمن دراسة مستقلة .

وقد نما منها فيما بعد نظام الكتابة على مستوى المقطع ثم الحرف ، ثم الرمز ، تلك اللغة التي نُعِتَ من تخلف عن اتقانها بالجهل / الأمية ، فهل نحن اليوم أمام نظام أيقوني يرافق الوسيط الإلكتروني ليؤسس فيما بعد للغة محكمة القواعد واضحة الرؤى لعالم أراده الله شعوباً وقبائل متعارفين متواصلين ؟؟!!.

والحق أن اللغة الأيقونية لها القدرة على اختزال مسارات مختلفة من مفاهيم اللغة الألفبائية ، لأن الصورة إنما تجسّم على نحو متطابق أو معادل – ما تعكسه على نحو يتطابق فيه الدال والمدلول ، والمهيمن الأيقوني يسجّل هيمنته بفعل هيمنة الوسيط الحاضن / الحاسب الآلي الذي تأسس على كثير من الثوابت المعبّر عنها بأيقونات هي محل تواضع تقني ابتداءً ، ثم أصبحت محل تواضع ثقافي ، ومعرفي شمولي / عالمي ، فالمتلقي الرقمي في الغرب والشرق يعرف موضع الوثائق / Document في ضوء الأيقونة على سطح المكتب " Desktop " دون الرجوع إلى ما ذيّل به أسفلها وعلى هذا النحو يعرف المتلقي / المستعمل موضع شبكة الانترنت " Internet " وهكذا دواليك كثير من البرامج والنوافذ المرافقة للوسيط الناقل فضلاً عن الوسيط الباث .

<u>– مسارات هذا البحث :</u>

والواقع أن الكلام على هذا النحو يبدو نتائج أكثر من كونه مقدمات إلا أننا نثبته في هذا الموضع لتحفيز القارئ على قراءة هذا الكتاب الذي ينقسم على أربعة فصول :

الفصل الأول : الأدب والكتابة ، ثلاث وسائط ، وفيه راقبنا الوسائط الحاضنة للنصوص الإبداعية عبر تاريخ البشرية يلي ذلك فصل ثانٍ وفيه نعرض للأدب التفاعلي الرقمي ومفاهيمه ، ثم كان الثالث عن أجناس الأدب التفاعلي الرقمي ، ثم يأتي رابع هذه الفصول وهو فصل إجرائي كانت " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " المجموعة الشعرية التفاعلية الرقمية الأولى في الأدب العربي للشاعر مشتاق عباس معن ، هي مبدأ لتطبيق بعض من تلك المفاهيم التي ينطوي عليها الأدب التفاعلي الرقمي .

وبعد ، فلا بدَّ من الاعتراف أن هذه الدراسة ليست بمعزل عما سبق ، فقد أفادت أيما فائدة من دراسة الدكتورة فاطمة البريكي ، ودراسة الدكتور سعيد يقطين فضلاً عما نشر على صفحات الانترنت ولاسيما ما نشرته الدكتورة عبير سلامة ، فإلى كل هؤلاء الباحثين نزفّ هذه الدراسة حلقة أخرى من حلقات البحث العلمي والأكاديمي التي نرجو أن تاتي ثمارها على مستوى الإنجاز الإبداعي وعلى مستوى الأداء التنظيري لأدب سرعان ما يكون قديماً في عصر السرعة ، عصر الوسيط الإلكتروني .

عادل نذير
Adil1972@yahoo.com

الفصل الأول

الأدب والكتابة ... ثلاث وسائط

(الطين ، الورق ، الإلكترون)

الفصل الأول

الأدب والكتابة ... ثلاث وسائط

(الطين ، الورق ، الإلكترون)

1/الوسيط الطيني :

الروح كانت أولاً ، حتى إذا أريد لها أن تكون ، نُفخت لتتمثل في آدم ، وآدم من تراب ، والصوت سبح على اللسان زمناً حتى استحال أيقونة تشغل حيّزاً على الطين بعد أن كان لا يدرك إلا سمعاً ؛ فالتراب هو الفضاء الأول لتناسل الزمان والمكان ، ومثلما حمل التراب أسرار الروح كان حريًّاً به أن يحمل أسرار الحرف ، ولا غرابة – وهذه الحال – فكانت جدران الكهوف هي الملاذ الأول للمدونات ، حتى إذا اعتاد الإنسان الخروج كانت الرقم الطينية . وعليه يمكن القول إن الطين هو الوسيط الأول الذي احتضن المشاهد التفاعلية الأولى التي تتفاعل فيها الإشارات السمعية والبصرية ، وليتحقق التجسيد الذهني ليكون عيناً بعد أن كان أثراً ، وليكون مكاناً بعد أن كان زماناً .

فالإشارات السمعية تختلف في شكلها عن الإشارات البصرية ؛ فالأولى تستعمل الزمان وليس المكان عاملاً بنيوياً رئيساً . أما الثانية فتستخدم المكان أكثر مما تستخدم الزمان . والأولى تميل لأن تكون رمزية بطيبيعتها بينما تميل الإشارات البصرية المكانية لأن تكون أيقونية أو تمثالية في طبيعتها ، فتنتج الأشكال الفنية للرسم والنحت وفن العمارة [2].لذا فالرقم الطينية والألواح التي خلّفها الإنسان في عصر الحضارة الأول إن هي إلا لوحات فنية في عصرها ، وقد ضمّت أسرار معرفة الإنسان وإدراكه على مستوى المكان والزمان مثلما ضمّت أسرار معرفته ، وإدراكه للمعطيات الوجدانية والإنسانية ، فضلاً عن الأمور المادية .

ولعل ملحمة كلكامش هي أجدر النصوص مما ورثناه من العصور السحيقة للإنسانية التي تشهد على وجود مقابل نصي يرتقي لما نسميه اليوم بالنص الأدبي ، ذلك لأن الدراسات الشائعة للأدب البابلي والآشوري تضم إلى ذلك النص نصوص التنبؤات والتسابيح والحوليات والملكية ونصوص الأبنية والكيمياء والطب فضلاً عن النصوص اللغوية . وكان من بين الاكتشافات الآركيولوجية العثور على الألواح السومرية ومنها ما ضم ملحمة كلكامش ، بالخط المسماري ، وهي من الآثار الباقية من مكتبة آشور بانبيبال في نينوى ، وقد سُمّيت بأول سطر منها :

(شَى نقَبْ َ إمُرُ = sa naqba imuru)

[2] ينظر : البنيوية وعلم الإشارة : 111.

أي " الذي رأى العمق " وهذه الألواح فضلاً عن بقايا كسر في مواقع أخرى ، تشهد على أن تأليف ملمحمة كلكامش بوصفها نصّاً أدبياً يرتقي بتاريخه إلى العهد البابلي القديم .

وفي الحق يوجد قبل ملحمة كلكامش الأكدية أربع قصص سومرية في الأقل مستقلة ، وإن الشاعر البابلي القديم نمكّن من سبكها في رواية واحدة ، وإنَّ آخر الرقم الأثني عشر [3] – التي توزعت فيها الملحمة الأكدية – هو ترجمة حرفية – تقريباً – لقصيدة سومرية أخرى ليست جزءاً من أصل التأليف البابلي القديم غير أنه لا يخلو من كونه إضافة ، وتعود القصة حسب المصطلحات الآثارية إلى عصر فجر السلالات الثاني عندما شُيّدت أسوار التحصينات أول مرة في بلاد بابل ، وكان كلكامش نفسه باني تحصينات الوركاء . وهذه الملحمة تحكي قصة بحث كلكامش عن سر الخلود بعد فقدانه لأنكيدو ، ولكن دون جدوى .

ويرى كريمر " S.N.Kramer"أن هناك قصص سومرية هي بمثابة النص المرجعي لملحمة كلكامش منها ما عرف باسم "أتراخاسس = Atrakhasis"وتعرف عند البابليين :

(inuma ilu awilum = إنُما إلُ آوِلُم)

وتوجد على كسر رقم طينية بابلية قديمة وآشورية حديثة تتركز حول قصة الطوفان ، وهي على نحو أكمل مما يوجد في محلمة كلكامش .

وإذا كان الأدب القديم في وادي الرافدين – عبر الوسيط الطيني – يختلط في طلب سرّ البقاء ، فإنه – أي الأدب – يختلط عند الصينيين بالتاريخ ، وليس من باب المصادفة أن إمكانات الكتابة التي تدون بها النصوص ، قد استخدمت إلى أقصى حدّ ، وبهذا يكون الأدب أقرب إلى العلم على نحو ما يتضح في الفلسفة العملية المتمثلة بالكونفوشيسية [4] أما في الهند فقد كانت بين الشعر والدين قرابة ، وكانت " الكلمة " هي ما يعوز جدّ " الكاريليين " القديم مثلما كانت تنقصه الأخشاب ومواد البناء لصناعة قاربه ، وكان عليه أن يجدها [5] :

فاينموينن العجوز الأمين

كان يصنع بالغناء قارباً

وهو يدق على صخرة

كانت تنقصه ثلاث كلمات

لكي يصنع جانبي القارب

فذهب في طلب الكلمات ...

---

[3] ينظر ك عظمة بابل : 445 .

[4] ينظر : الوعي والفن : 101 .

[5] ينظر المصدر السابق : 41 .

كانت هذه الإرهاصات الأولى لما أراد أن يحتفظ به الإنسان من كلمات ، فكان الطين هو الوعاء الأول الذي أستوعب معارف الإنسان ومشاعره ، ولم يك الورق بعد معروفاً ، ولذلك فإن علم الآثار يوجّه أبصارنا في ضوء التنقيبات الآثارية إلى الأشكال الأساسية للكتابة في العالم القديم ، وهي [6] :

أ/ الشكل المسماري :

ويضمً ثلاثة أجناس من أجناس الكتابة ، وهي :

1- الكتابة الفارسية القديمة وقد توصل " رولنسون ت 1895م " إلى حلّ أبجديتها بصورة نهائية ، وانتهى إلى القول إنها لغة " إندو أوربية " .

2- الكتابة العيلامية : ولاحظ "نوريس" أنها لغة تعتمد نظام المقاطع ، وهي لغة غامضة ، وتسميتها نسبة إلى " عيلام " أي الجزء الجنوبي الغربي من إيران .

3- الكتابة الأكدية : وقد فكّ رموزها عدد من العلماء ، منهم " لوونسترن" و "هينكس " و " تاليوت " و " أوبرت " و " رولنسون " ، وتتضمن هذه الكتابة نحو 400 إلى 500 صيغة مختلفة ، ويستعمل فيها نظام المقاطع ، وتنقسم إلى البابلية وهي لهجة الجنوب ، والآشورية وهي لهجة الشمال .

ب/ الشكل الصوري :

وفيه يعبّر عن الأصوات باستعمال الصور ،وذلك باختيار أقرب الصور الماديةو المبتدأة بالصوت المراد أن يعبر عنه ، فيكون علامة على ذلك الصوت ، فالباء يعبر عنها برسم بيت ؛ لأن البيت يبدأ بصوت الباء ، وأكثر أنواع هذا الشكل الكتابي اتقاناً وفناً هو ما نجده في الكتابة الهيروغليفية .

غير أن ما استحال على الإنسان أن يرسمه هو رسم صورة للإنفعال الإنساني فلم يكن وهذه الحال غير أن تكون مسيرة التطور عن طريقين [7]:

أ/ أن تظل القيم المصطلح عليها مرتبطة بالعلامات ، مثل تمثيل الكلام بقرطاس ملفوف ، والماء سلسلة خطوط متموجة ، والحجر هو ما يرسم للتعبير عن الفكرة المجردة الصلابة ، وما يصوَّر على هذا النحو يسمّى " علامات المعاني = ideographs " .

ب/ ربط القيم الصوتية لصور الأشياء بأسماء مكونة من مقطع واحد ، ثم يكون من ذلك كلمات تتكون من اكثر من مقطع ، وهذه تدعى طريقة " الريبوس = rebus" ، أو لعز الصورة المقروءة بأسمائها ، وهي ما زالت تستعمل في أحجيات وألغاز للأطفال .

---

[6] ينظر : بلاد الرافدين الكتابة ، العقل ، الآلهة : 78-81 ، والنظام السيميائي للخط العربي : 5 .

[7] ينظر : شجرة الحضارة ، رالف لنتون : ترجمة: أحمد فخري ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية : 187 .

يشهد ما تقدّم على أن ما نسب للسومريين من خط مسماري كان قد ظهر أول مرة على هيأة ألواح تصويرية بسيطة تمثلاً للشيء المراد التعبير عنه ، وعلى هذا الأساس كان ذلك العصر هو " الشبيه بالكتابي " أو " بروتوليترات = proto- literate" وبذلك تكون الكتابة بمرحلتها الأولى قد اقترنت بتعلّم الإنسان للرسم والنقش ، ثم انتقلت من طور الصور إلى طور الرمز والعلامة ، فكانت المقاطع ذوات القيم الصوتية مؤلفة من أسافين ، أو خطوط أسفينية تصطف على ألواح الطين ، أو تحفر على الحجر [8] .

وعلى هذا النحو تكون الهيروغليفية هي أجلى العلامات الأيقونية في انظمة الكتابات القديمة ، فهي في جوهرها كتابة تذكارية كانت تحزّز على مواد صلبة ، أو ترسم . أما "الهيرية " فهي شكل من الهيروغليفية ، غير انها مكتوبة بحروف متصلة نشأت في الوقت الذي بقيت فيه الهيروغليفية وسيلة كتابة جديدة على مواد مثل ورق البردي مستعملة فيها أدوات الحبر والفرشاة . أما الخط " الديموطيقي " فإنه يكتب بحرف أكثر اتصالاً وأوسع انتشاراً في الحياة العامة [9].

ما تقدّم كان حديثاً عن الأشكال والأمكنة التي اختارتها الكلمة محلقة من حضارة إلى حضارة ، من شكل " = صورة " إلى رمز " = حرف " ؛ فالرسم " وهذه الحال " كان الطريقة الأبستيمية الأولى للتواصل ، أو قل للتفاعل حتى استوى إلى حروف وكلمات صار خطها يدعى كتابة . وكلاهما اعني الرسم والكتابة لجآ إلى الطين أولاً ، ومن ثمة كانت الخطوة الأولى في تطور الكتابة هي العلامة المصورة " = الأيقونة " أي الصور الحقيقية للأشياء ؛ فكان لا بد من المبالغة في مميزات الشيء المرسوم ليعرف بسهولة .

وعلى نحو الإجمال ، فإننا نستطيع أن نرصد في مدونات الكتابة القديمة بأنواعها المختلفة وأشكالها المتعددة مصاديق العلامات الآتية [10]:

1- العلامة الأيقونية أو الصورية " icon " :

وهي العلامةالتي تكون فيها العلاقة بين المصوّرة " الدال " والموضوع " المشار إليه " علاقة تشابه في المقام الأول ، سواء وجد الموضوع أو لم يوجد ، وسواء كان الشيء نوعية ، أم كائناً حيّاً ، أم عرفاً ، مثل الصور الفوتوغرافية ، فهي ورقة مطبوعة" مصورة أو دال " تحيل إلى شخص ما " الموضوع أو المشار إليه " على وفق مبدأ التشابه .

2- العلامة الإشارية " index " :

---

[8] ولما كانت هذه الخطوط الأسفينية تشبه المسامير شكلا فقد سميت الكتابة الأسفينية ثم تكاملت الجملة بادخال الصيغة الفعلية فسهل التدوين بها ، وكان أول من أطلق عليها اسم المسمارية نقارو الحجر الذين كانوا يعملون مع " هرمز رسام " الذي كان يجري تنقيباته الآثارية في نينوى داخل " تل النبي يونس " 1888-1891" ./ ينظر حضارة وادي الرافدين بين الاسميين والسومريين : د أحمد سوسة : العراق ، وزارة الثقافة ، دار الرشيد ، سلسلة دراسات 1980م: ص 154 .

[9] ينظر : موسوعة علم الآثار : كين دانيال : ترجمة ليون يوسف ، بغداد ، دار المأمون ، ط1 ، 1990 ، ج2 ، ص 581-582 .

[10] ينظر : معرفة الآخر : 81-82 .

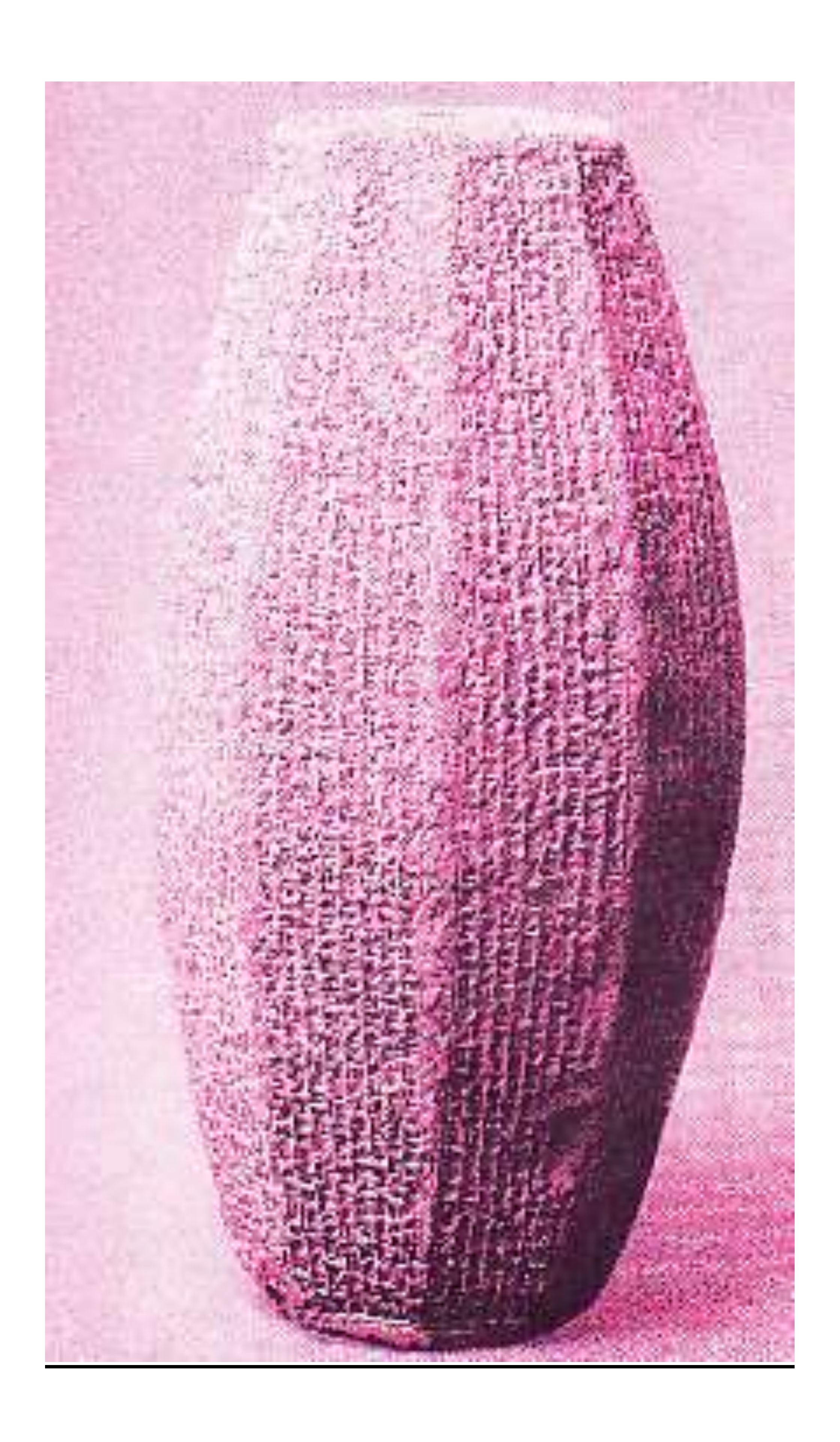
وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصوّرة والموضوع علاقة سببية منطقية ، مثل ارتباط الدخان بالنار ، او الاعراض الطبية التي تشير الى وجود علة عند المريض ، والاثار التي نراها على الرمال ، التي تدل على أن أناس ساروا على هذه الرمال، وتستعير هذه العلامة اسمها من " السبّابة " ، أو المشيرة التي تحيل إلى المشار إليه من خلال التجاور الطبيعي .

3- العلامة الرمزية " symbol " :

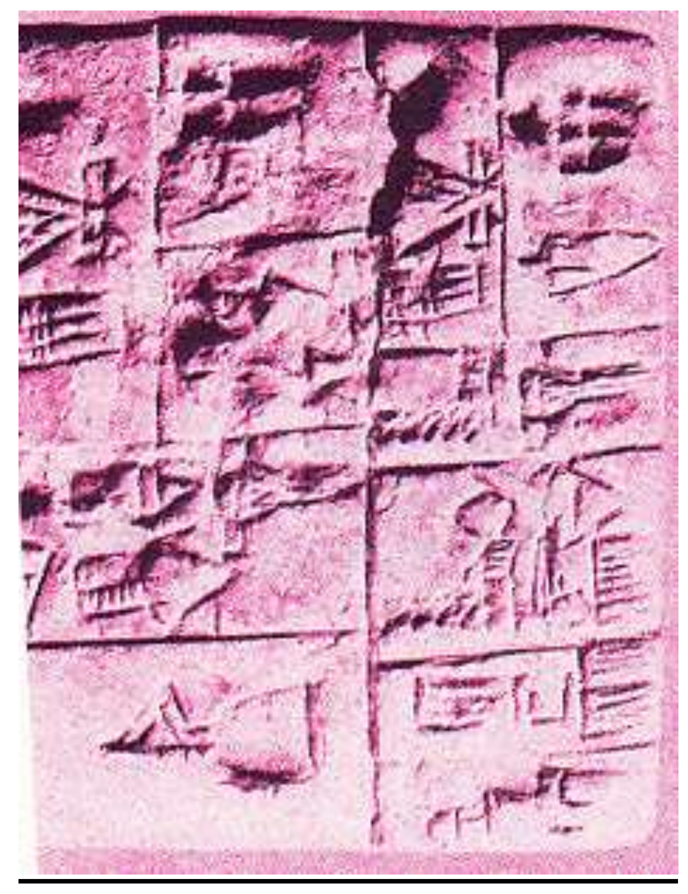
وهي الكتابة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع محض عرفية ، وغير معللة ، فلا يوجد بينهما تشابه ، أو صلة طبيعية ، أو علاقة تجاور . يرى " تشارلز موندرز بيرس " أن (العلاقة الرمزية تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر عرف ، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه) [11] ، ولذلك يطبق عليها في بعض الأحيان تسمية العادات والقوانين وهي تجليات للرمز نفسه ؛ مثل ارتباط الحمامة البيضاء بالسلام ، وصوت الغراب بالشؤم ، والشمس بالحرية .

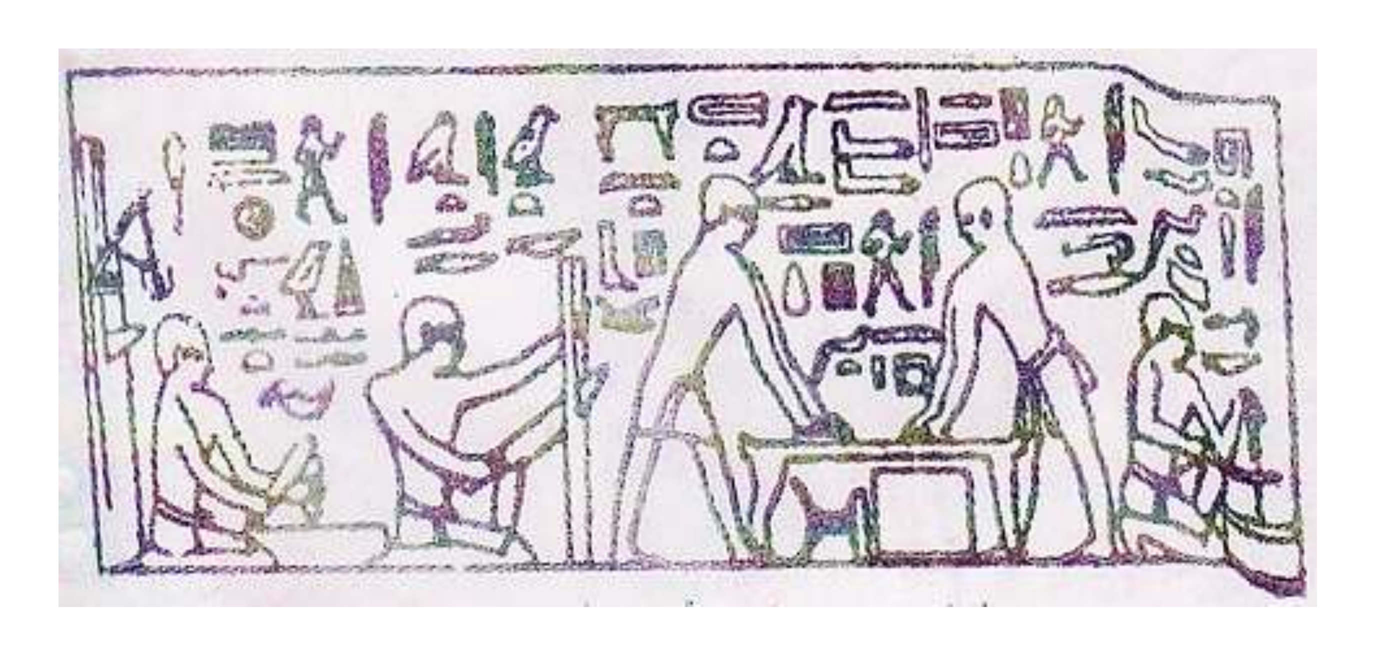
ودونك مجموعة من اللقى الأثرية فضلاً عن أنموذج لكتابة هيروغليفية التي تبيّن طبيعة الكتابة عبر الوسيط الطيني :

[11] ينظر : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة : 143 .











2/ الوسيط الورقي :

للورق قصة تبدأ من اعتماد القدماء على لفائف البردي الذي اشتهرت مصر بزراعته ، وتصنيع لفائفه منذ وقت مبكر إذ وجد له رمز خاص في الكتابة الهيروغليفية ، وعن المصريين أخذته بعض الحضارات اليونانية والرومانية . وفي العراق القديم عرف البردي في الكتابات المسماريةبصيغة " أُرْبَتو" بضم الألف وسكون الراء وفتح الباء . وخصص ذلك النوع بأحد أنواع البردي المعروفة بالعربية باسم " السعد " أو " السعادي " .[12]

وتتلخص صناعة الورق من لفائف البردي أن يوضع (نبات البردي بعد تقطيعه ... على سطح مستوي بصورة متعامدة ويدقّ بعدها بمطارق خاصة حتى تخرج منه عصارة لزجة يضاف لها قليلاً من الماء لتساعد على لصق البردي مع بعضه ، وإذا كانت العصارة لزجة كثيرة كانت توضع تحت البردي وفوقه قطعة قماش لتمتص من هذه العصارة ، وبعد تجفيف شرائح البردي تصبح جاهزة للكتابة ، ولما كانت الحاجة إلى العديد من الشرائح ، لذلك تلصق هذه الشرائح إلى بعضها ونتيجة لذلك يصبح ملفاً طويلاً وصل طول بعضها إلى 45 متراً) [13].

وإذا تجاوزنا المرحلة الآرامية بوصفها الوسيط الثقافي بين السومريين والعرب ، فإن الشفاهية هي أول محاولة لنشر العلم ، وهي الطريقة البدائية للعمل عند جميع الشعوب ،غير أن الرواية الشفوية تقترن عند العرب بالحرص والدقة والأمانة ، وإذا افترضنا جدلا إن لم يتجلَّ ذلك عندهم شعراً ؛ فقد تجلّى عندهم في رواية كلام الله سبحانه وتعالى ، ورسوله الكريم " ص " بعد دخولهم الإسلام .

أما الكتابة فقد كانت ضرباً من ضروب الترف العلمي ، ولعل غزوة بدر هي غزوة علم ، وآية ذلك أن رسول الله اشترط في أعقابها مفاداة أسرى المشركين أن يعلّم الأسير عشرة من المسلمين ، وكان " زيد بن ثابت " وهو من كتاب الوحي ممن تعلم الكتابة من الأسرى [14]. وكان" أبيّ بن كعب " أول من دوّن للرسول من الأنصار ، ومن قريش كان " عبد الله بن سعد بن أبي سرح " ، ولم يكتب عن الرسول حديثه طاعة لقوله "ص" (لا تكتبوا عني شيئاً سوى القرآن ، فمن كتب عني شيئاً سوى القرآن فليمحه)[15] حتى إذا جمع القرآن من صدور الرجال و اللخاف والأكتاف والأضلاع ، فاستوى في

---

[12] ينظر لفائف البردي من مواد الكتابة المهمة : أ.د ناهض عبد الستار دفتر ، بحث ، مجلة كلية الآداب / جامعة بغداد / 1996م ، ع 41 ، ص 151 – 152.

[13] المصدر السابق : 152 .

[14] ينظر : إمتاع الأسماع : 1 / 101 . وعيون الأثر : 315/1 – 316 . تحقيق النصوص ونشرها : 10 .

[15] رواية مسلم .

عهد عثمان مصحفاً كان أول مدونة للنص إسلامي [16]. ثم خار الله لعمر بن عبد العزيز تدوين الحديث النبوي فدوّن بعض ما كان يحفظ وبعث به إلى الأمصار ، ولم تلبث الدولة العباسية أن تنهض بأعباء التدوين ويتحرر المحدّثون من التزمت ، وتوضع مسانيد الحديث وكتبه من كل صقع ، وتظهر الكتب في شتى الفنون الدينية محتفظة بالطابع الذي غلب على المحدّثين وهو إسناد الرواية إلى مؤلف الكتاب ، وتسري بين المؤلفين قواعد يلتزمونها في السماع والرواية ، والقراءة على الشيخ ، والإجازة ، والمكاتبة ، والوجادة ، وكانت أساليب التدوين تلك مقرونة بالضبط والتصحيح ، يقول ابن خلدون " 732-808هـ " :

(وكانت هذه الرسوم بالمشرق والأندلس معبدة الطرق واضحة المسالك ، ولهذا نجد الدواوين المنتخبة لذلك العهد في أقطارهم على غاية من الاتقان والإحكام والصحة ، ومنها لهذا العهد بأيدي الناس في العالم اصول عتيقة تشهد ببلوغ الغاية لهم في ذلك وأهل الآفاق يتناقلوها إلى الآن ويشدون عليها يد الفنانة ، ولقد ذهبت هذه الرسوم لها العهد جملة بالمغرب وأهله ، لانقطاع صناعة الخط والضبط والرواية ، بانتقاص عمرانه وبداوة أهله وصارت الأمهات والدواوين تنسخ بالخطوط اليدوية تنسخها طلبة البربر صحائف مستعجمة برداءة الخط ، وكثر الفساد والتصحيف ... ويبلغنا لهذا العهد أن صناعة الرواية قائمة بالمشرق وتصحيح الدواوين لمن يروم ذلك سهل على مبتغيه ، لنفاق أسواق العلوم والصنائع كما نذكره بعد ، إلا أن الخط الذي بقي من الإجادة في الاستنساخ هنالك إنما هو للعجم وفي خطوطهم ، وأما النسخ بمصر فقط فسد كما فسد في المغرب وأشد)[17] .

ويذكر ابن النديم [18]أن العرب كانوا يكتبون على أكتاف الإبل ، واللخاف ، وهي الحجارة البيضاء العريضة الرقاق ، وعلى عسب النخيل ، وبعد ذلك كتبوا على الجلود المدبوغة بالنورة أول الأمر ، وقد كانت شديدة الجفاف ثم كانت الدباغة الكوفية بالتمر وكان فيها لين ، ثم كتبوا في الورق الخراساني ، وكانت تصنع من الكتان ، والورق الخراساني على مثال الورق الصيني المصنوع من الحشيش ، ومن أنواع الورق الخراساني السليماني ، والطلحي ، والنوحي ، والفرعوني ، والجعفري ، والطاهري .

أما الجهشياري [19] فقد سجّل كثرة استعمال الورق في عصر المنصور ، وكان يجلب من مصر إذ لم تكن صناعة الورق قد أقيمت في بغداد ، غير أن الناس في بغداد

---

[16] تحقيق النصوص ونشرها : 9-14 .

[17] المقدمة : 386.

[18] ينظر : الفهرست : 31 .

[19] ينظر : الوزراء والكتاب : 138 .

لم يرق لهم أن يكتبوا إلا في الطروس ، حتى إذا أشار " الفضل بن يحيى البرمكي " على " هارون الرشيد " بصناعة الكاغد فصار استعماله ظاهرة ، ويعلل القلقشندي الكتابة على الجلود بأن (رأى الصحابة على كتابة القرآن في الرقّ لطول بقائه ، أو لأنه الموجود عندهم حينئذٍ وبقي الناس على ذلك إلى أن ولّي الرشيد الخلافة وقد كثر الورق وفشا عمله بين الناس ؛ فأمر ألا يكتب الناس إلا في الكاغد لأن الجلود ونحوها تقبل المحو والإعادة ، فتقبل التزوير بخلاف الورق فإنه متى مُحي فيه فسد ... وإن كشط ظهر كشطه ، وانتشرت الكتابة في الورق إلى سائر الأقطار ، وتعاطاها من قرب ومن بعد) [20].

ومن نوادر ما نظفره في تفضيل العرب للورق على الجلود ، نجده عند الجاحظ في معرض ردّه على من أعاب عليه إهمال الجلود واستعمال الورق فقال : (وما عليك أن تكون كتبي كلها من الورق ومن الكاغد الخراساني ، قل لي : لمَ زيّنت النسخ في الجلود ، ولمَ حثثتني على الأدم وأنت تعلم أن الجلود جافية الحجم ثقيلة الوزن ، إن أصابها الماء بطلت ، وإن كانت يوم لثق استرخت ، ولو لم يكن فيها إلا أنها تبغّض إلى أربابها نزول الغيث ، ونكِّر إلى مالكيها الحيا لكان في ذلك ما كفى ومنع منها . وقد علمت أن الوراق لا يخط في تلك الأيام سطراً ولا يقطع فيها جلداً ... وهي أنتن ريحا وأكثر ثمنا وأحمل للغش ، يغش الكوفي بالواسطي ، والواسطي بالبصري ... ولو أراد صاحب علم أن يحمل قدر ما يكفيه في سفره لما كفاه حمل بعير ولو أراد مثل ذلك من القطني لكفاه ما يحمل مع زاده .

وقلت لي : عليك بها فإنها أحمل للحكّ والتغيير ، وأبقي على تعاور العارية ، وعلى تقليب الأيدي ، ولرديدها ثمن ، ولطرسها مرجوع ... وليس لدفاتر القطن أثمان في السوق ، وإن كان فيها كل حديث طريف ، ولطف مليح ، وعلم نفيس . وقلت : وعلى الجلود يعتمد في حساب الدواوين وفي الصكاك والعهود ، وفي الشروط وصور العقارات ، وفيها تكون نموذجات للنقوش ، ومنها تكون خرائط البرد ، وهنّ أصلح للجرب ، ولعقاص الجرّة ، وسداد القارورة ، وزعمت أن الأرضة إلى الكاغد أسرع ، وأنكرت أن تكون الفأرة إلى الجلود أسرع ، بل زعمت أنها إلى الكاغد أسرع له وأفسد ، فكنت سبب المضرَة في اتخاذ الجلود والاستبدال بالكاغد ، وكنت سبب البلية في تحويل الدفاتر الخفاف في المحمل إلى المصاحف التي تثقل الأيدي وتحكم الصدور ، وتقوِّس الظهور ، وتعمي الأبصار) [21].

---

[20] صبح الأعشى : 2/ 486 .
[21] رسائل الجاحظ : 252/1 – 253 .

وعن حجم الورق يذكر ابن النديم أن مقدار الورق المعنى في كتابه هي الورقة السليمانية (فإذا قلنا إن شعر فلان عشر ورقات فإنما عنينا بالورقة أن تكون سليمانية ، ومقدار ما فيها عشرون سطراً ، أعني في صفحة الورقة) [22].

وفي الحق أن حجم هذه الورقة يبدو مقارباً لحجم الورقة التي يطلب إلينا اليوم – كتابة البحث عليها – أعني ورقة " A4" وهي الورقة الأكثر استخداماً في أجهزة الاستنساخ ، فضلا عن كونها الورقة الأكثر ملاءمة للطابعة الإلكترونية .

ولم يكن الصينيون بمعزل عما كان الورق عليه ؛ فقد صنعوه من الحرير ، وأدخل العرب عليه تحسينات مهمة ، وعن طريق الأندلس انتقلت صناعته إلى إيطاليا ، وقد صنع الأوربيون الورق من القطن والمواد الأخرى فأصبح من الممكن الحصول عليه بسهولة وبسعر زهيد ، الأمر الذي مهّد سبل الافادة من الطباعة ؛ إذ عرف الصينيون – أيضاً – الطباعة الثابتة ، ومن ثم أجرى العرب بعض التحسينات فيها وعن طريقهم – في الأندلس – انتقلت إلى أوربا [23].

وفي سنة 1950 م اخترع " جون كتنبيرغ " [24] الألماني الطباعة المتحركة فازدادت كمية الكتب المطبوعة بسبب من وفرة الورق أولاً ، واختراع الطباعة ثانياً ، حتى إذا انخفضت تكاليف الطباعة وقلت الأغلاط المطبعية كانت الطباعة الحديث قد انتشرت في الأقطار الأوربية المهمة وتبعتها زيادة عدد المستعملين [25].

* * *

ولأن الشعر يوازي الرسم ، ولأن الرسم هو الأصل الفطري للكتابة كان حقاً على الإنسان أن يجد طريقة في كتابة الكلمة الشعرية على نحو يختلف عن سواها من الكلمات والمعارف الإنسانية تؤسس للعلاقة بين الرسم والشعر على الورق على النحو الذي جرى فيه الأمر بين الرسم والكتابة على الطين .

وأقدم ما نجده في النقد الأدبي – عند الغربيين – في هذا الصدد أعني العلاقة الساحرة والغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هو ما ينسب إلى " سيمونيدس 556 – 468 ق . م " قوله (إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق ، وإن الرسم أو التصور شعر صامت) ، وعلى هذا النحو يقول " هوراس 65–8ق.م" : (كما يكون الرسم يكون الشعر) وهنا النقطة التي يتناسل فيها الإبداع والذاكرة في ضوء الاحتفاظ

---

[22] الفهرست : 227 .
[23] التاريخ الحديث : جعفر حسن خصباك وآخرون : بغداد ، 1961م ، ص 43-44 .
[24] وللمزيد عن تاريخ الورق والطباعة عند الشعوب ينظر : أحمد محمد عوف : على الرابط :
HTTP://ar.wikipedia.org/wiki/%d8%a8%d8%a7%d8%b9%d8%a9
[25] المصدر السابق : 44 .

بانطباعات بصرية قوية ، وقد كتب " درايدن 1631-1700م" عن التوازي بين الشعر والرسم مؤكداً أن الاستعارات الجزئية في الشعر تساوي الألوان القوية المتوهجة في الرسم ، والتأثير الناتج عن بعض التشبيهات والكنايات وأشكال التعبير الشعري تشبه التأثير المنبعث من الألوان والظلال والأضواء على لوحة الرسام [26].

ولم يعدم العرب الالتفات إلى التلازم بين الرسم والشعر ؛ فالجاحظ " ت 255هـ" يؤشر ثلاثة مبادئ لتصور الشعر إذ يقول : (الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير) [27] تلك المبادئ هي : [28]

أ- تميزه بالأسلوب الخاص في صياغة الأفكار والمعاني .

ب-الصياغة الشعرية تقوم على تقديم المعنى بطريقة حسيّة ، أي أن التصوير يترادف مع ما يسمى بالتجسيم .

ت-التقديم الحسي للشعر يجعله قريباً للرسم مشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي . كل ذلك إذا ارتضينا أن كلمة تصوير في المبدأ الأخير تدل على رسم لوحة ، أو تشكيل تمثال بحيث يصبح معنى الصورة مرادفاً للوحة المرسومة ، ويكون ربط الشعر بالرسم أمراً ناتجاً عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى ، أو التجسيم عنصر مشترك بين الشعر والرسم لأن كلاً من الرسام والشاعر يقدّم المعنى بطريقة بصرية [29]. ولذا كان كلام الشاعر عند القاضي الجرجاني (أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار) [30]. وأكثر تفصيلاً ما يقول به عبد القاهر الجرجاني من أن (حكم الشعر فيما نصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه من النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق ، ... والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد) [31]. ويوغل القرطاجني في المسألة كثيراً ويعيها إذ يقول : (إن المسموعات التي تجري في السمع مجرى المتلونات من العين ، ولا سيما أن النفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من محاسن ضروب الزينة فتبتهج . ولهذا نقلوا إلى بعض الهيآت اللفظية التي من هذا القبيل أسماء الصناعات التي هي تنميقات في الموضوعات ، فقالوا الترصيع ، والتوشيح ، والتسهيم من تسهيم البرود ،

---

[26] ينظر : صورة وقصيدة : 12 – 20 .
[27] الحيوان : 3/131-132 .
[28] الصورة الفنية : د جابر عصفور : 281 – 283 .
[29] ينظر : قصيدة وصورة : 31 .
[30] الوساطة بين المتنبي وخصومه : 412 .
[31] دلائل الإعجاز : 317 .

وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل ويكون شعراً باعتبار التخاييل الثواني) [32].

ومن الطبيعي أن يحظى بحث الصورة – وهو مفهوم مرحّل من تجربة الإنسان مع الرسم – بعناية البلاغيين القدامى وأن يقيّد البحث فيها من جهود اللغويين والمفسرين والمتكلمين في تحديد مفاهيم التشبيه والاستعارة والمجاز ، وعلى هذا تجري الفائدة من شروح الفلاسفة المسلمين من نظرية المحاكاة لأرسطو على ضوء كتبه في الشعر والخطابة والنفس وما بعد الطبيعة [33].

وإذا كان ما تقدم قراءة مفهومية لعلاقة الكلمة بالرسم والصورة ، فإن هناك علاقة إجرائية للكلمة بالرسم والصورة على نحو يفيد من الطبيعة الإجرائية الأدائية لتلك الفنون ، ويتجلى ذلك الأمر ابتداءً من ممارسة تشكيل القول الشعري على فضاء الورق في محاولة أن تكون الدلالة موازية للتشكيل أو العكس .

والحق أن الشعر العربي لم يعرف منذ تاريخ معرفتنا به ، نظاماً كتابياً للنص سوى نظام توازي الصدور والأعجاز بينهما بياض ، هو فاصلة الصمت اللازمة للنّفس ، إلا أن الأندلسيين سجّلوا خروجاً عن ذلك بكتابة الموشح الذي (ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً يكثرون من أعرايضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عدة قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثرها تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب) [34].

ثم كانت المشجّرات شاهداً جلياً على العودة إلى بالتواصل الفطري أي إلى الرسم في ترسيخ إيصال الفكرة إلى جانب اللاوعي داخل الإنسان ، وبالطبع فإن ذلك كان في المحاولة الأولى ، لأن الأمر فيما بعد أخذ بعداً فنياً متميزاً يحاول الشعراء مجاراته ، ويستحيل النص في فضاء الورق إلى مجال دلالي لا يقرأ الزمن عبره وحسب بل يقرأ المكان أيضاً ، واستدعى البناء المكاني للموشح تشكيلات مكانية أخرى للنص الشعري من بينها التختيم والتفصيل والتشجير ، وكان عند المتأخرين من النقاد ضمن أبواب البديع [35]

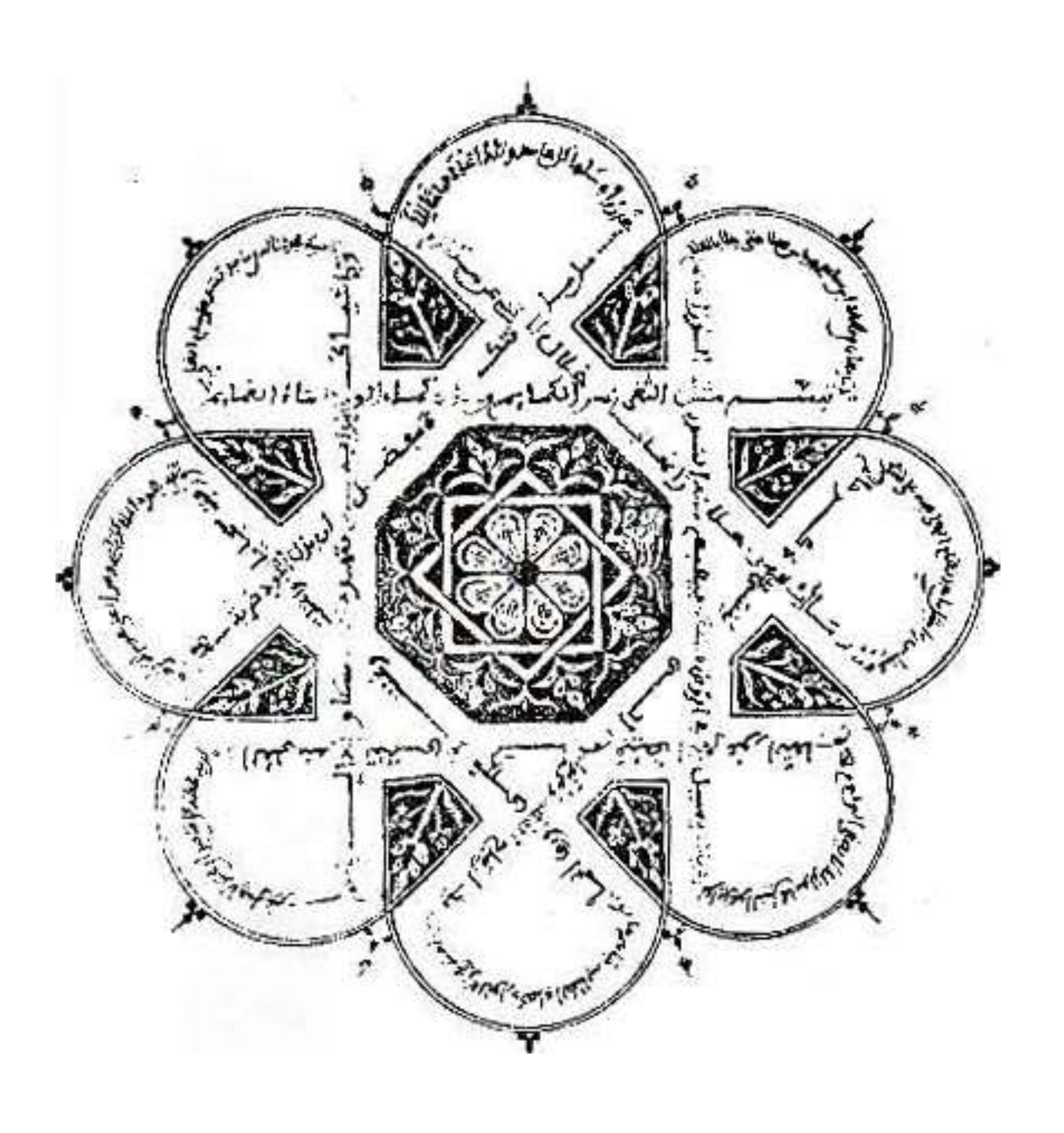
---

[32] المنهاج : 93-94 .

[33] ينظر : الصورة الفنية : 281-283 .

[34] مقدمة ابن خلدون : 583 ، وينظر المنزلات : 109 .

[35] ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي : 100.



أنموذج تختيم ينسب لأبي البقاء الرند

وفي الحق أن الشاعر وهذه الحال يهدف من وراء تركيب المكان في النص إلى تركيب الدلالة نفسها إذ إن (لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي . إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء ، ... وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة ... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الأبيض متمم) [36].

والذي يهم البحث في هذا المقام هو عودة الإنسانية على يد الشاعر إلى مبدأ التعبير بالصورة البصرية بعد أن مارس التعبير بالصورة اللفظية وصولاً إلى نص تشارك فيه الحواس كلّها (قوامه الألوان والأصوات والعطور) . والبعض أوغل كثيراً فترك المجال للصورة على حساب الكلمة بدلاً من مزج الكلمة بالصورة ، بدعوى أن اللغة لم تكن ظاهرة بصرية إلا على يد الرسم أولاً . ولذلك كانت هناك كثير من القصائد التي استعانت بالرسم في استغلال فضاء الورقة على نحو يكفل تناغماً معيناً بين موضوعة القصيدة وطبيعة كتابتها على الورقة ، ومن ذلك ما نجده عن بودلير [37]:



---

[36] المصدر السابق : 100 .

[37] صورة النصوص الواردة نقلا عن كتاب المنزلات : 112-120.

The Crosse-Tree

This Crosse-Tree here
Doth Jesus *beare,*
Who sweet'ned first,
The Death accurs't.
Here all things ready are, make hast, make hast away,
For, long this work wil be, & very short this Day.
Why then, go on to act: Here's wonders to be done,
Before the last least sand of Thy ninth houre be run;
Or e're dark Clouds do dull, or dead the Mid-dayes Sun.
Act when Thou wilt,
Bloud will be spilt;
Pure Balm, that shall
Bring Health to All.
Why then, Begin
To powre first in
Some Drops of Wine,
In stead of Brine,
To search the Wound,
So long unsound:
And, when that's done,
Let Oyle, next, run,
To cure the Sore
Sinne made before.
And O! Deare Christ,
E'en as Thou di'st,
Look down, and see
Us weepe for Thee.
And tho (Love knows)
Thy dreadfull Woes
Wee cannot ease;
Yet doe Thou please,
Who Mercie art,
T'accept each Heart,
That gladly would
Helpe, if it could.
Meane while, let mee,
Beneath this Tree,
This Honour have,
To make my grave.

Robert Herrick

The Pen

Slowly, slowly
I unfold and Oh! what mysteries I behold
with flowers and leaves my pattern
weaves and many creepers festoon
my trees. Beneath the amber wastes
of sky a loaded ox cart trundles
by the weary peasants wend
their way against the pale
of dying day. Gently
now I close again
l i k e w a v e s
r e c e d i n g
w h e n c e
they
c
a
m
e

Malcolm Timperley

Easter Wings

Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same,
Decaying more and more,
Till he became
Most poore:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me.

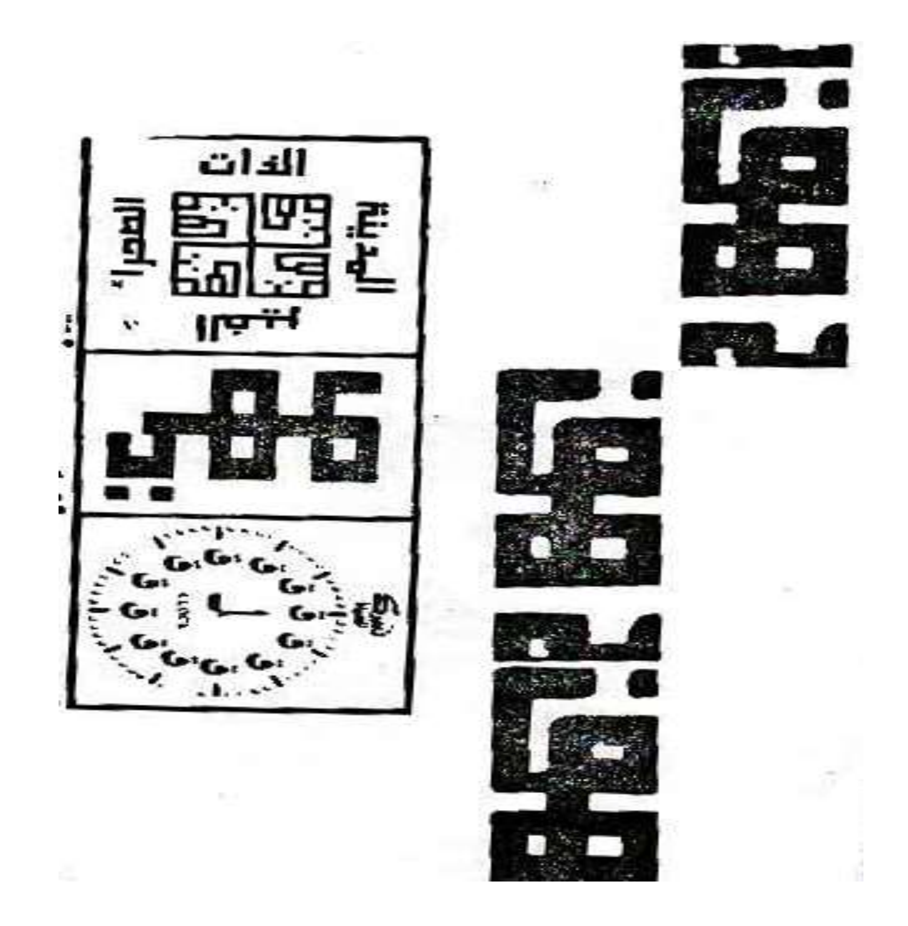
My tender age in sorrow did beginne:
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sinne,
That I became
Most thinne.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victorie:
For, if I imp my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

George Herbert

ثم حذا العرب حذوهم فكانت من ذلك نصوص صادق الصائغ وقحطان المدفعي :

حسناً ، فأنا الرجلُ المقتولُ المسؤولُ
المخطئ؟ المقتول الأول وخفافيشُ الليل
عيادة شعبي ، علة الجيـل أرسلت له ؛
طلك ستخرج من جسدي المسـرات
مسح الاشجار ورحل عبر الصحراء
الى سيناء ، ستخرج منه الاقطـار
ورقـص شارلستون أرسلتُ
له . ما أنت سـوى أنت
وما حسبي المقتول سوى ودعة موت ، ومؤسسة تجتمع الأيام به ، اشرب قهوتهـا ، تتصـارف تمرب مرسوم الاتيكيت تقول القدم تقسي ، ـ داعبك مثالة خنزير ـ ، وأنا أحدث التلفزيون ـ ؛ وداعبـك حقول الاقطاعي ـ ، حسناً ، وأنا كتب المجلس المقرد الاخطاء ، واكتب شعراً شعبياً للاطفال واشرب شفة اخرى ، لا السكـرتـ ولا (سكرتيرة) هذا العصر ولا كل مثقفة العالم يكتبهم تعريف الماسي الأكل فيهم والآن عاداتهم وطني ، مرصـاد عطـسرا جسدي ، خطوه تشحن شعاع راسهُ .
[ده زه ده وه هه زه ٩٠٦ / علة .
تكون المرأة شريفة عندما تنام
مع زوجها ومعي فقـط . معاليَّ
في الادب وفي الثقافة . لم اربح امرأة
الا وكنت متورطاً بين فخذيها . لقد
كنت مخطئاً في الخدمة العسكرية
الا ترون ؟ وشيماً في الحب ، ايضاً .
وانا الآن مكلف بالتصريح وبأن أقول ما
أقول بمحض ارادتي وبدون تعذيب]
أقول لكم كل ما قلته ملفق
للأزمان ، لقد [illegible] وكلنا نعرف حـال
المجيء ، وقالوا لدينا شهود ومستمسكات ولامرأة
الجـوال ومستنـد المحكمـة . وفي الليـل
صحـت وحيـداً أجـوب الشـوارع في كوسماريكر
وأسأل : اين الراسبين يا مدموزيل ، واسمع صوتاً يغني ، ليرك
الحقيقة في ثوبها ، وتحي فوق عشب العراق وتسحق البلبلين
وتسمع موشحة عابرة . وفي الليل كنت مريضاً واسمع صوتاً حزيناً ، ـ
ولكنني مدموزيل بريء ، انا فئة برجوازية ، عشرة تقبـل
الانقسام على عشرة ، يا ... اني ... انا ... ويا رجل ارق يقتل
في ملاكي ، اجوب الشارع في كوسماريكر وادعو الجميع الى
اليقظة . وفي الليل كنت وحيداً ومقت ؟ كلنبالي ولرق
النصوص زلت اعترافي الاخير . [وجدها الثورة الشعرية ،
[illegible] القافلة شعبي [illegible] وأطفالك وحدهم استقبالي .]

صادق الصائغ (بغداد)



وفي الحق أن أول مشاهد التفاعل الحقيقية بين الشعر والفنون التشكيلية ، أو قل بين الفنون الزمنية ومنها الشعر والموسيقى وبين الفنون المكانية ، ومنها الرسم والتصوير والنحت ، وما إلى ذلك إنما يتجلى فيما سمِّي بـ " قصيدة الصورة " ، وهي بمفهومها الحقيقي في الشعر العالمي لم تظهر بصورة محددة إلا على يد الشاعر العالم الدكتور أحمد زكي أبو شادي " 1892 – 1955 م" رائد جماعة أبولو ، ومؤسس مجلتها التي حفلت أعدادها بين سبتمبر 1932 وأكتوبر 1934 بنماذج وضعها في باب مستقل سمّاه " شعر التصوير " ، والغريب أن أبا شادي هو ما انفرد بكتابة هذا النوع من الشعر ، ولم يشاركه ذلك غير شاعرين اثنين هما " سرَّي الدهشان " في قصيدته " الصائدة المتجرّدة " وكانت أمام صورة فوتوغرافية لحسناء تقف على ركبتيها في مياه البحر ، و " أحمد مخيمر " في قصيدته " ملاك وشيطان " تحت صورة لرسام فرنسي " = ماناسيه " [38].

قدم أبو شادي سبع عشرة قصيدة مما سمّاه بالشعر التصويري أرفق بها الصور نفسها ، وهي صور توضيحية مطبوعة بالألوان في أغلب الأحوال منسوبة بعضها إلى أسماء أصحابها . ومن الواجب التنبه إلى فضل أبي شادي في هذا النوع الأدبي وريادة طريق التفاعل المتبادل بين

[38] ينظر : قصيدة وصورة : 40-41 .

فني التصوير و الشعر ، فإن قصيدة الصورة لم تبدأ بدايتها الشعرية الحقيقية ولم تصبح الصورة موضوعاً كاملاً إلا مع حركة الشعر الحرّ [39]. وهنا تشتدّ اللعبة بين سواد الكلمة وبياض الكاغد كلاهما نما ، فالأول صورة ثم مقطع ثم كلمة ، ثم كتابة . والآخر طين ، ثم حجارة ، ثم جلد ، ثم بردي ، ثم كاغد ، ثم ورقة بيضاء ، لا تخرج من حيادية البياض إلا بسواد الكلمة التي صارت تمارس لعبتها الدلالية بما يوفر لها المعجم من معانٍ وما يختار لها الشاعر من مكان في جسد الجملة ، ولم يكتفِ بذلك فأراد الإفادة من تقنيات الرسم والتصوير ، فكانت له في رسم القصيدة على الورقة فنون وطرق [40] مستقاة من الأداء التقني لتلك الفنون المكانية ، منها :

<u>أ/ القصيدة التشكيلية :</u>

وفيها يستلهم طريقة الفنان التشكيلي بوجه عام ، والرسام بوجه خاص في تشكيل القصيدة وبنائها ، ومن ذلك ما جاء على يد الشاعر " صلاح عبد الصبور " في ديوانه " شجن الليل " إذ يقول في قصيدته : " تقرير تشيكلي عن الليلة الماضية ":

عناصر الصورة :

لون رمادي ، سماء جامدة

كأنها رسم على بطاقة

مساحة أخرى من التراب والضباب

تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة

كأنها محذر في غفوة الإضافة

وصفرة بينهما ، كالموت ، كالمحال

منثورة في غاية الإهمال

"نوافذ المدينة المعذبة "

الحركة :

محبوسة ، ثقيلة ، هامدة

الإطار :

قلبي الملئ بالهموم المعشبة

وروحي الخائفة المضطرة

ووحشة المدينة المكتبئة

ومثل ذلك مانجده عند البياتي في "الكتابة على الطين " ، وفيها يظهر السندباد حائر يرسم ثلاثة رسوم مائية ، أولها يعنى بمغامرته الماضية في العراق ، والقلوب ، والمدن البعيدة ،

---

[39] ينظر : المصدر السابق : 45

[40] ينظر : المصدر السابق : 45 – 55 .

ثانيهما مناجاة المحبوبة " الحورية أو الحرية !" المرتحلة ، ثالثها : خطابه للمرتحلة وهي تتنكر بزي ساحرة مرّة ، وأخرى خلف قناع أميرة .

ب- القصيدة الخطابية :

وفيها يوجّه الشاعر قصيدته لرسام على نحو ما نجده في قصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي إذ يخاطب فيها " سلفادور دالي " ، ولا غرابة فإن عالم الشاعر والراسم عالم واحد في جوهره وإن اختلفت الوسائط والوسائل (يرقد العالم في بلورة يغسلها ماء المطر ، ها هي ذي اللحظة تأتي ، ؟أهو اللون أم الإيقاع تصطاده ... فقاقيع من الأضواء لا تلبث حتى تنفجر) [41].

ث-القصيدة الاستيحائية :

شمس تسقط في أفق شتوي

شمس حمراء

والغيم رصاصي

تنفذ منه حزم الأضواء

وأنا طفل ريفي

يدهمني الليل

كأن سيارتنا تلتهم الخيط الأسفلتي

الصاعد من قريتنا لمدينتنا

هذا مقطع من قصيدة " تعليق على منظر طبيعي " [42] للشاعر أحمد حجازي ، وثيمة هذه القصيدة تتضح من العنوان إذ إنها تنطلق من المؤثر البصري للمنظر الطبيعي ، وهو لوحة فنية يتفاعل معها الشاعر ليملأ الفراغات الدلالية والإيقاعية التي يمكن أن يوفرها الرسام للمتلقي أياً كان ، فما بالك بالمتلقي وهو شاعر ، ومثل ذلك محاولة الشاعر حميد سعيد في " محاولة إعادة رسم الجيرنيكا " [43] وأوضح من ذلك وأنضج هو ما كتبه سعدي يوسف " تحت جدارية فائق حسن " [44].

وبعد ، فمهما ميّزنا الفنون بعضها عن بعض وأبرزنا الفروق البنيوية التي تجعلها تعبّر عن عوالم مختلفة بوسائل مختلفة ، فإن الوظيفة الرمزية واحدة في كل أنواع التعبير الفني ... وأن كل التقسيمات والتصنيفات والتصورات الجمالية المختلفة تنتهي في أعماقها العميقة إلى وحدة واحدة ... ونفهم من هذه الوحدة الأخيرة أن جميع الفنون تطمح إلى أن تصبح على صلة حميمية ، الصلة الحميمية لا تعني ببساطة أن القصيدة الشعرية يمكن أن تمثل الصورة ، أو العمل

---

[41] كائنات مملكة الليل : أحمد عبد المعطي حجازي ، بيروت ، دار الآداب ، 1968م : ص49 – 57 .

[42] ديوان أحمد عبد المعطي حجازي : بيروت ، دار العودة ، 1982، ص : 543 .

[43] الجيرنيكا لوحة فنية للرسام بابلو بيكاسو وهي اسم لقرية إسبانية قاست من وحشية الفاشية إبان الحرب الإسبانية الأهلية .

[44] الأعمال الشعرية الكاملة لسعدي يوسف ، بغداد ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1987 ، 149 – 152 .

التشكيلي بحيث يكون مطابقاً لها ، وأن هذين الأخيرين يمكنهما أن يترجما المشاعر والأخيلة ، والمواقف الفنية والعقلية التي تنطوي عليها القصيدة ، ولعل الطموح لا يعني أن الشعر والفنون التشكيلية يتناسقان ، وإن الطموح هو أن تتفاعل هذه المشاهد والرؤى والفنون لإنتاج تتحقق فيه المتعة الجمالية من خلال التفاعلية بين مواد المشهد التفاعلي من جهة ، وبين المشهد التفاعلي والمتلقي من جهة أخرى .

ومن ضمن الحقائق المعروفة ؛ هو أن تذوقنا للعمل الفني يعتمد أساساً على حاسة البصر التي يمكن أن تثير حواس أخرى كالسمع والشم والذوق ، فللكلمات كيمياء خاصة كما يزعم " رامبو " والكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع والملمس والطعم واللون والرائحة ، فحين تمسح أعيننا صورة ما لا نرى ألواناً وخطوطاً فقط بل نشمَ رائحة ونسمع أصواتاً تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعاً ونغماً ، وتتّبعه بأعيننا على السطح المرسوم [45].

[45] ينظر : كيف تقرأ صورة ، حسن سليمان ، القاهرة ، هيأة الكتاب ، 1970م ، المكتبة الثقافية : ص 24 .

3 / الوسيط الالكتروني :

(شاشة) اسم لقطعة (شاش) وهو نسيج قطني يستعمل لتضميد الجروح وقد استعيرت هذه المفردة لتطلق على الستارة التي يوجه عليها الفلم في صناعة السينما ، وعلى مر السنين تغيّر حجم الشاشة ونوعها ، إذ صغر حجمها وصارت زجاجية ومع كل ما أصابها من تغيرات نوعية وكمية فقد حافظت على اسمها (شاشة) مجازا ، ويذكر (معجم الاغلاط اللغوية المعاصرة) أن أصلها هندي ، أو أنها مشتقة من كلمة (شاشا) الارامية ، واللافت للانتباه هو ان كلمة (شاش) – نسيج تضميد الجروح – هو بالانجليزية (GAUZ) وبالفرنسية (GAZ) مشتقان من اسم مدينة (غزة) في فلسطين ، إذ يبدو أن الشاش كان يصنع هناك.

وكان ظهور الكمبيوتر أو الحاسبات خلال الثلاثين سنة الماضية هو بداية لعصر جديد ، وهو ما أطلق عليه " عصر الإنفوميديا " وعلى الرغم من أن أول جهاز ظهر 1937م طوله 50 قدماً ، وارتفاعه أكثر من ثمانية أقدام إلا أنه في السبعينات ظهرت الأجهزة الصغيرة ، ثم ظهرت الأجهزة الشخصية ، فكان الشعار " كمبيوتر على كل طاولة مقهى " ، كل ذلك جعل هذا الجهاز وسيطاً إعلامياً وحافظاً للمعلومات ، بل ومشاركاً في الأعمال الفنية [46].

وتتيح هذه المكتشفات العلمية التابعة من الحاجات الراهنة لها فرصة أن يفيد – الأدب – أسوة بغيره من الحاجات الإنسانية – من هذا الوسيط الجديد الذي يعيد أبجدة الأدب وطرق ممارسته ولذا فإن الأدب ومنذ لقائه بالمعلوماتية سنة 1959م شهد تحولاً جذرياً جعله يدخل مع التجارب الأكثر تطوراً مثل مولدات النصوص التخييلية والشعرية والنصوص التشعبية التخيلية التي لا تستحيل قراءتها خطياً فحسب ، بل يستحيل وجودها خارج جهاز الحاسوب ، ولأول مرة يجد المبدع والمتلقي نفسيهما أما إكراه ضرورة التوفر على جهازٍ بكفاءات متعددة فضلاً عن التوافر على برامج لها القدرة على تلبية حاجة المبدع لإنتاج النصوص المبدعة مثلما تلبي حاجة المتلقي لأن يتفاعل معها وإعادة إنتاجها ، أي أن الوسيط الإلكتروني الحاضن للمنجز الإبداعي يلبي كل رغبات وحاجات عناصر العملية الإبداعية ، ومع وجود الوسيط الرقمي / الإلكتروني (بات يكفي المرء أن يمتلك جهاز حاسوب متصلاً بالشبكة ومساحة لوضع نصوصه على الخط بل وحتى نصوص غيره إن شاء ، ويلمّ بالأبجدية الأولى لإنشاء صفحات ويب التي صار العديد من شركات الاستضافة المجانية يعفي المستخدمين منها عبر المدونات أو الصفحات الجاهزة للاستعمال ، فيصير مالكاً بما يعادل ليس مطبعة ورقية فحسب بل وكذلك دار نشر قادرة على توزيع منتوجاتها في أرجاء الكوكب الأربعة على مدار الساعة وبدون حكاية نفاد الطبعات) [47].

---

[46] ينظر عن النقد الرقمي ومواصفات الناقد الرقمي ، د السيد نجم ،:
....

[47] الرقمية ومستقبل الظاهرة الأدبية : د محمد أسليم :
http://www.madouza.net/vb/showthread.php?t=3878

ومع شيوع الحاسوب بوصفه نموذجا تواصليا إذ ارتبط بشبكة الاتصالات العالمية (الانترنت) فقد أصبح تداوله في مختلف المجالات العلمية والأدبية ، فكان بحق إضافة حقيقية للبعد الاجتماعي والاقتصادي ، والتعليمي ، وغيرها من النشاطات الإنسانية ، وقد ساير تلك التطورات مجموعة ممارسات تقنية لعل أبرزها :

أ – النشر الالكتروني : وهو كل ما يسجل على شاشة الحاسوب أو يحفظ على حافظته ولا يعني بالضرورة الإبداع الفني أو الأدبي ، وهو ما شاع مع بدايات القرن الحادي والعشرين ، إذ تداخل الحديث عن التكنولوجيا الجديدة والثقافة ، وأصبح القول بصناعة الثقافة يوازي القول بالتنمية [48] ، وقد أدى هذا التطور في الصناعات المعلوماتية إلى ظهور وسائط جديدة للتواصل والإبداع والتلقي لم تكن موجودة قبل تبلور الحاسوب الشخصي وشيوع استعماله ، وسرعان ما طال ذلك العالم العربي والإسلامي منذ بداية التسعينيات ، يتجلى ذلك في ضوء إنتاج شركة (صخر) لنسخة الكترونية من القرآن الكريم فضلا عن الكتب التسعة للحديث النبوي عن طريق شركة البرامج الإسلامية الدولية ، تلا ذلك تجارب أخرى متنوعة عن مؤسسات عربية تعنى بالنشر الالكتروني [49] ، حتى إذا تعرف العالم العربي على الشبكة العنكبوتية سنة (1998 م) وما بعدها فقد شاع استخدامها وراج عدد المتعاملين معها فضلا عن سعة الاطلاع على تجارب الأمم الأخرى في هذا المضمار .

وأبرز مزايا النشر الالكتروني حددها الدكتور السيد نجم بالآتي [50]:

- إتاحة أكبر فرصة من الحرية للكاتب في التعبير عن وجهة نظره .
- إتاحة فرصة العدالة والمساواة بين المتصفحين في الحصول على المعرفة واكتسابها .
- إمكانية إتمام الحوار والتواصل بين الكاتب والقراء .
- إمكانية انتشار العمل الأدبي وزيادة عدد القراء .
- حفظ المعلومات في حافظات متنوعة.
- تجاوز الأمية بأشكالها المختلفة في مجال الأدب والثقافة والعلوم .
- ملاحظة الجديد في الإبداع والثقافة .
- القضاء على جانب من سلبيات الفجوة الرقمية.
- قلة تكلفة المنتج الثقافي في مقابل المنتج الورقي المماثل .
- إتاحة الفرصة لمولد حقل / جنس جديد من الإبداع القصصي والشعري .

---

[48] عن النقد الرقمي ومواصفات الناقد الرقمي

[49] ينظر : من النص الى النص المترابط : 37 .

[50] ينظر : عن النقد الرقمي ومواصفات الناقد الرقمي

- إتاحة فرصة أكبر للمواهب الشابة ونشر أعمالهم المبكرة .

ثم إن انتشار هذه التقنية لا غرابة إذا أفرزت : –

ب – الكتاب الالكتروني : –

الحديث عن الكتاب الالكتروني يقتضي – ضمنا – الحديث عن تقنيتين يكمل بعضهما الآخر : [51]

1. آلة القراءة (HARD WARE) وهو جهاز عرض الكتروني بحجم الكتاب تعرض من خلاله النصوص على شاشة من الكريستال السائل .
2. المحتوى الرقمي (SOFT WARE) وهو أسلوب لقراءة الكتب والمجلات المحملة – عبر أحد المواقع الالكترونية أو دور النشر الالكتروني – في ضوء شاشة الحاسوب وأجهزة اليد المحمولة بطريقة سهلة ومريحة للقارئ بحيث تحول دور النشر الالكترونية أعمال الكتاب والأدباء من كتب ورقية إلى كتب الكترونية يمكن قراءتها عبر برامج على غرار (ACROBAT READER)

((وتتخذ هذه النماذج من الكتاب الورقي التقليدي شكلا لها مستثمرة قوته كوسيلة للمعرفة مألوفة منذ عهد طويل ، من شأنها أن تخفف كثيرا من الحواجز النفسية بين المتلقي المستخدم والكتاب الالكتروني ، وفي ضوء هذا زود منتجو الكتاب الالكتروني (هيوليت باكارد) كتابهم الالكتروني بكمبيوتر صغير وسريع يقوم بقلب الصفحات بما يعطي القارئ إحساسا مرضيا بالتصفح عبر الكتاب الالكتروني)) [52]

وأبرز مزايا الكتاب الالكتروني تحصيها الدكتورة فاطمة البريكي وهي [53] :

- كلفة الكتاب الالكتروني أقل من كلفة الكتاب الورقي .
- يمكن الحصول عليه بلمسة واحدة في أي مكان بالعالم يتوفر فيه جهاز حاسوب متصل بشبكة الانترنت .
- سهل التوزيع في كل أنحاء العالم مقارنة بالتعقيدات التقليدية التي تواجه الكتاب الورقي .
- سهولة البحث عن معلومة ما فيه من خلال خدمات البحث بالكلمة المفتاحية أو باستخدام طريقة (CTRL+F) للبحث عن موقع فكرة مرت على المتلقي / المستخدم ، وهذا يغني عن تصفح كل الكتاب أو البحث عبر سطوره وكلماته .
- التفاعلية ، وذلك باستخدام (الروابط التشعبية – HYPER LINKS) التي توصل المتلقي / المستخدم أثناء قراءته بمعلومات إضافية بمجرد أن ينقر عليها بمؤشر الفأرة.

---

[51] ينظر : مدخل الى الادب التفاعلي : 40 – 44
[52] المصدر السابق : 41 .
[53] المصدر السابق : 44 – 45 .

- يمكن حمل الكتاب الالكتروني إلى أي مكان وهو بمثابة مكتبة الكترونية كاملة تضم عددا كبيرا من الكتب في جهاز واحد .
- يساعد على القراءة لساعات متواصلة في أي مكان .
- سهل الاستخدام، فضلا عن كونه مزودا بإضاءة خلفية للقراءة، وبطارية طويلة الأمد.
- يتيح كتابة الهوامش ووضع الملاحظات تحت الجمل المهمة .
- يتيح السماع الصوتي للنصوص المحملة فيه بما يخدم من لا يستطيع القراءة في وقت ما وكذلك يخدم فاقدي البصر .
- يسمح بكتابة النصوص الشخصية أو تحميلها من جهاز الحاسوب الشخصي لحملها في أي مكان .

وفي الحق فإن الأدب وهذا التسارع المعلوماتي والتكنولوجي يكون إبداعا يخرج من رحم الوسيط الالكتروني مستفيدا منه ومسخرا له ، ويمكن أن يتجلى ذلك في ضوء [54] :

أ- الاجتياح الكبير الذي تمارسه التقنيات الالكترونية في مناحي الحياة كافة ، وعلى هذا النحو فإننا سنجد العالم قريبا يدار الكترونيا .

ب- اختفاء نمط الإنتاج الذهني سيكون مع اختفاء الكتاب الورقي – ولا غرابة – إذ إن الانتقال من الرقعة الى الدفتر أسهم في ظهور أشكال جديدة للتفكير على نحو مخالف لتشكله في زمن المشافهة ، وستدخلنا الشاشة في دورة جديدة لن يغدو معها الفكر العقلاني الذي انطلق منذ خمسة قرون في أوربا سوى حلقة أو مرحلة في مسيرة العقل البشري الطويلة .

ت- التحولات الجذرية اجتماعيا وعلميا وسياسيا كانت على الدوام تصادف رفضا وهي في بداياتها و تبدو غير معقولة ففي غمرة هيمنة المشافهة والذاكرة ظهرت الكتابة ، فكان الرد رفضا قاطعا ولم يكن من اليسر بمكان إقناع رافضي الابتكار أن ملاحم كلكامش وهوميروس ستدوّن في أوراق البردي ، وعلى هذا النحو جرى الأمر مع ابتكار مطبعة (جوتنبرغ) إذ كانت مهنة الوراقة تحظى بسمعة وهيبة ، وهذا ما نحن بصدده اليوم مع الحلول التدريجي للحاسوب والشاشة والشبكات محل الورق .

وبعدُ .. ، ..

فإن هذه الإطلالة على الوسائط الثلاث (الطيني- الورقي-الالكتروني) واستثمارها من قبل المبدع تضعنا على مقربة مما يمكن أن يتكفل به كل وسيط لعناصر العملية الإبداعية مبدعا

---

[54] ينظر : الرقمية ومستقبل الظاهرة الأدبية ، د . د. محمد أسليم .

ونصا ومتلقيا ، وهي كذلك كفيلة بإيضاح ما يمكن رصده ونحن نتابع الفصل الآتي : مفاهيم وآليات الأدب التفاعلي الرقمي الذي أفرزه الوسيط الالكتروني .

الفصل الثانـي :
الأدب التفاعلي – الرقمي
مفاهيم وآليات

الفصل الثاني :
الأدب التفاعلي – الرقمي
مفاهيم وآليات

التعريف والاصطلاح :

أفضى بنا البحث في الوسائط الحاضنة للشعر عبر المراحل الحضارية " الطين ، الكاغد ، الشاشة " إلى نمو الفضاء الإلكتروني ، فعرفنا ما يسمى بالنشر الإلكتروني ، وهو كل ما يسجّل على شاشة الحاسوب ، أو يحفظ على حافظته ، غير أن هذا لا يعني أن كل ما يركن في فضاء الحاسب الآلي إبداعاً أدبياً ، وفنياً ، حتى إذا تعددت أشكال النشر على الشبكة العنكبوتية عبر المواقع والمجلات والمنتديات والمدونات ، كان لا بد لكل ذلك من غذاء لا يكتمل إلا بوجود فن أو أدب ، كأي حاجة من الحاجات الإنسانية النامية بالمخترعات الحضارية الحاضنة لها لتنمو وليتيسّر التعامل معها .

وقد طالت تلك المنجزات التقنية الحديثة عبر وسائطها المعتمدة الأدب بشقيه النثري والشعري ، وبرزت طبقة من المبدعين تتردد أسماؤهم في الفضاء الشبكي ، أكثر من ترددها في الفضاء الورقي ، وتتردد أفكارهم ورؤاهم في ذلك الفضاء أكثر مما تتردد في حجرات الدرس الأكاديمي ، وكان حريًّاً بما يُنتج عبر هذا الوسيط أن يعاد تعريفه ، ولكن ليس بمعزل عن التجارب السالفة ؛ فكان للوسيط الحاضن للنتاج الشعري حصة في التعريف هذه المرة،وهذا خلاف ما ورثناه من تعريفات للأدب من قبل ، إذ لم يكن فيها ما يعبر عن الوسيط الحاضن إذ لا أهمية تذكر له سواء في ذلك الوسيط الطيني ، أم الوسيط الورقي . غير أن الوسيط هذه المرة ،أغرى بسحره المشتغلين بمراقبة المشهد الثقافي والمعرفي ، فتركوا في تعريفهم للأدب ما يعد حجر الزاوية الذي ينشأ في ضوئه الأدب التفاعلي – الرقمي ، و الركن الأساسي لانطلاق تعريف جديد يرضى به المتطلعون إلى أهمية الوسيط .

والأمر على هذا النحو مما لا بد منه ، ولم يكن تكريماً للوسائط المغيّبة من قبل ؛ لأن الوسيط هذه المرة هو الحكم في أن يكون الأدب تفاعلياً أو لا يكون ، ولاسيما أن الأدب التفاعلي ظهر إلى حيز الوجود عبر تقنية الوسائط الإلكترونية المتعاضدة في إنتاجه ، وإظهاره على شاشة الحاسوب ، ولهذا يمكن فهم الأدب التفاعلي (Interactive Literature) في ضوء حديث الدكتور سعيد يقطين عن الإبداع التفاعلي على أنه (مجموع الإبداعات " والأدب من

أبرزها " التي تولّدت مع توظيف الحاسوب ، ولم تكن موجودة قبل ذلك ، أو تطورت من أشكال قديمة ، لكنها اتخذت مع الحاسوب صوراً جديدة من الإنتاج والتلقي) [55] وفي الحق أن رؤية الدكتور يقطين للأدب في في ضمن منظومة الإبداع التفاعلي لا تنطوي على إضافة نوعية للشق الأول من مصطلح " الأدب التفاعلي " ، ولكنها – لا جرم – غير قاصرة عن إيضاح معنى الشق الثاني (= التفاعلي) ؛ إذ إنَّ هذه الإضافة تفرز جنساً إبداعياً ، هو أولى بايضاحه بوصفه مراقباً – على المستوى الأكاديمي والثقافي – للمنجز الإبداعي .

ولكي يكتسب الأدب الجنسية التفاعلية عليه أن يتصف بوسيط إلكتروني – حاضن وناقل – هذه المرة لكي يكون الوسيط أسفيناً أو رقمياً ، قلماً أو ورقاً كما في العصور المتقدمة والمتأخرة حتى يتغافل عنه المراقبون ، فالوسيط هذه المرة هو الحاسوب الذي يتمتع بأشياء وسمات تقنية تلقي بظلالها على نحو واضح في تقديم وتوزيع المنجز الإبداعي ، وهذه السمات إن شاء أحد تعريفات الأدب أن يأخذها بالحسبان لا على سبيل الاستئناس بل على سبيل التأصيل الذي لا يغالط الوقائع الحضارية المرافقة لأي انجاز معرفي أو وجداني ، إذ إن الوسيط – هذه المرة – سيثأر من كل النظريات التي راقبت عناصر العملية الإبداعية من غير أن تعدّه منها ، هذه المرة الوسيط هو قطب الرحى ، دعونا نقول : بأنه إذا كانت كل أركان العملية الإبداعية (المبدع – النص – المتلقي) قد أخذ كل منها بحصته من العناية والمراقبة عبر كل النظريات والتوجيهات الراصدة ، فعلى الجميع رصد الوافد الجديد والثالوث القديم لعناصر العملية الإبداعية لم يَعد كذلك بوجود الركن الرابع وهو ركن الوسيط الذي سوف يعدّل تلك الخطاطة على النحو الآتي :

(المبدع – النص – الوسيط – المتلقي)

وتعريف الباحث الدكتور سعيد يقطين ، قريب منه تعريف " د حسين خمري " للنص المتفرع إذ يقول : إن النص المتفرع هو (مجموعة من المعطيات المرقمة والمنقولة على حامل إلكتروني ، والتي يمكن أن تقرأ بطرائق مختلفة) [56].

وإذا كان الحديث عن الأدب التفاعلي عرضاً في في ضمن حديث الدكتور يقطين عن الإبداع التفاعلي ، فإن الدكتورة فاطمة البريكي ترى أن تعريفه على نحو أكثر انضباطاً إذ تقول إنه " الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد ، يجمع بين الأدبية والإلكترونية ، ولا يمكن أن يتأتّى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني ، أي من خلال

---

[55] **من النص إلى النص المترابط : 109 .**
[56] **نظرية النص : د حسين خمري : 63 .**

الشاشة الزرقاء ولا يكون هذا الأدب تفاعلياً إلا إذا أُعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد مساحة المبدع الأصلي للنص "[57] ، وتعريف البريكي يحتوي على مفاهيم كثيرة لا تتضح إلا بالمصاديق التي يمكن أن تجمل بأسئلة نقترح لها إجابات – يجب أن تكون واعية – على النحو الآتي :

- **السؤال التقني :**

ما هو المعطى التكنولوجي الذي وظفته الحضارة لخدمة الأدب هذه المرة ؟ ولا يصدِّق أقوالنا في الإجابة عن هذا السؤال سوى معطيين هما : الحاسوب ، والفضاء الشبكي (Cyber Space) :

أ- الحاسوب / ذلك الإنجاز التقني المزوّد بمختلف التقنيات والتطورات الإلكترونية من عتاد وبرمجيات ، فضلاً على الوسائط المتعددة أو ما يسمى بـ " الوسائط المتفاعلة : Computer mediated communication" أي ما يمكن أن يستعمل في المجال السمعي والبصري والمعلومات للدلالة على استعمال الأصوات والصور والخطاطات ومقاطع الموسيقى ، وتوظيفها على نحو يكون مسؤولاً – في خطوة لاحقة – عن شكل جديد " للتواصل الذي يتحقق بواسطة الحاسوب حضور البُعد التفاعلي ، إن البُعد التفاعلي الذي يوفره الحاسوب هو الذي جعله يتميز عن غيره من وسائل التواصل الأخرى ، أو الوسائط المتعددة كالمذياع والتلفاز ، والصحافة ، السابقة على ظهور الحاسوب " [58]. ومع ظهور الحاسوب ظهرت :

ب-شبكة الانترنت : فأصبحت (الوسائط المتفاعلة الأساس الأكثر تطوراً ومرونة وسرعة في التواصل بين الناس بالقياس إلى الوسائط التقليدية "الخطاب الشفوي – الكتابي " ، والوسائط المتعددة الحديثة – الإعلام بأنواعه المكتوبة والمسموعة والمرئية)[59] وعليه فإن لهذين المعطيين التقنيين مردوداً واضحا يمكن تلخيصه بكلمتين هما :

أولاً :السرعة / ومن مصاديق السرعة الزمن أي أن ما تنجزه من عمل أدبي أو فني سرعان ما يطير في الآفاق فيكون بين يدي رواد عالمك ، عالم الانترنت ، ويترتب على ذلك ردود فعل ، أي أن السرعة تطال جميع أركان عملية التواصل أعني المتصل ، والمتصَل به ، وما بينهما من نص معرفي ، أو ثقافي .

ثانياً : الاختزال / ويمثل البعد المكاني ، أي أنك يمكن أن تضغط كم هائل من المعلومات والنصوص ، والصور في شبه مكان ، أو ما يفترض أنه مكان ؛ إذ لا يمكن مقارنته بمكان

---

[57][57] **مدخل إلى الأدب التفاعلي : 49 .**

[58] **من النص إلى النص المترابط 267**

[59] **المصدر نفسه 59 .**

على الواقع يتسع لذلك المضغوط من النصوص على المكان الافتراضي ، هذا على مستوى . وعلى مستوى آخر فإنه لن يكون بينك وبين شريكك في هذا العالم سوى الشاشة . وعليه فدونك الكرة الأرضية ! ، إذ لا تعدو المسافة بينكما سوى تلك المسافة التي بين أصغر أصابعك ولوحة المفاتيح " Keyboard" ومثلما طالت السرعة أركان العملية التواصلية ، فإن الاختزال ليس ببعيد عن ذلك . وإذا كانت هذه الإجابة عن مصاديق السؤال التقني المثار ، فما هي مصاديق ؟ :

- **السؤال الفني :**

الذي يتلخص في ضوء الإجابة عن معرفة مساحة المتلقي الذي يحقق للأدب التكنولوجي جنسيته التفاعلية ؟ .

والإجابة عن هذا السؤال تقتضي مراقبة حضور المتلقي في ضمن منظومة الوسائط الحاضنة للأدب عبر العصور ، وهو – أي المتلقي – غالباً ما كان مهمشاً إن لم يكن مغيّباً ، وإن وجد فهو وجود افتراضي متخيل حتى إذا جاء الوسيط الإلكتروني فأفرز الأدب التفاعلي الذي يستقي جنسيته من حضور المتلقي وتفاعله مع المعطيات الإبداعية عبر الوسيط الألكتروني ، وبهذا كان " الأدب التفاعلي " لا يستحق الاسم الثاني " = التفاعلي " من هذا المصطلح إلا بوجود قارئ يعيد إنتاج ما تلقّى ليس في ضوء الهيكل المعرفي والفني الذي يستند عليه ويرجع إليه كما في الأدب الورقي والطيني وحسب ، بل تجاوز المتلقي في ضوء الأدب التفاعلي ، حدود التلقي المتوارثة ليستند هذه المرة إلى معطيات مادية تتعلق بالجانب التقني للوسيط الحاضن ، أعني الحاسوب ، وشبكة الانترنت ؛ ليتمكن من هيكلة النص الواصل على نحو يلائم ما يريده .

ونستطيع أن نتمثل عناصر العملية الإبداعية في ضوء الوسائط الناقلة للأدب عبر المراحل الحضارية للإنسان ، وعلى النحو الآتي :

الأدب	المبدع	النصّ	المتلقي	الوسيط
الطيني	+	+	–	– /الطين
الورقي	+	+	–	– / الورق
/ الإلكتروني	+	+	+	+ / الحاسب

أي أن المتلقي يستطيع أن ينسف ما أنجزه المبدع بإعادة تشكيل النص السابح في العالم الافترضي ، فله " = المتلقي " أن يبدأ من حيث كان المبدع انتهى ، وله أن يضيف ، وله أن يحذف ، وله أن يعدّل ، كل تلك الخيارات لم يفرضها ، ولكن الوسيط " = الحاسوب " أتاحها له وأطلق يده فيه ، فضلاً على مخيلته .

كل ذلك – في ضمن الإجابة عن السؤالين التقني والفني – أفضى بالأدب التفاعلي – الرقمي إلى إبداع (نصوص أدبية تضاهي في جمالها وتركيبها النصوص التي يبدعها الأدباء على نحو ما نجد في مولّدات النصوص التي يبرمجها " جابير بالب " وغيره ، الأمر الذي أفضى إلى شيوع عبارات مثل الروبو الشاعر والروبو القارئ) [60].

والأداء التقني على هذا النحو الذي يقدّم الأدب في هذا الوسيط يجعلنا – بوصفنا مراقبين لمرحلة حضارية وثقافية – أمام تحديات يلتفت إليها الدكتور محمد أسليم [61]، ويمكن إجمالها بالآتي :

- الاجتياح الكبير الذي يمكن أن تمارسه التقنية الرقمية لقطاعات حياتنا كافة ، إذ سيتحول وجودنا على وفق هذه المنظومة التقنية وجوداً شكلياً علائقياً افتراضياً أكثر من كونه وجوداً مادياً ، إذ إن كثيراً من التعاملات الحياتية ستدور ليست على نحو المباشرة الواقعية ، ولكن على نحو المباشرة الافتراضية التي تديرها شبكة الاتصالات .
- الاختفاء المرتقب للكتاب ، وما كان يؤسس له من نمط الإنتاج الذهني الذي ولده هذا السند على امتداد العشرين قرناً الماضية ؛ ومثلما أتاح الانتقال من الرقعة إلى الدفتر ظهور أشكال جديدة للتفكير ، وفتح أمام الخطاب آفاقاً جديدة للتشكل على

---

[60] الرقمية ومستقبل العناصر الأدبية : د محمد أسليم ، ينظر :
http://www.midouzi.net/vb/showthread.php?t=3832
[61] المصدر السابق .

نحو مخالف لتشكله في أزمنة المشافهة ، كذلك ستدخلنا الشاشة في دورة جديدة لن يغدو معها الفكر العقلاني الذي انطلق منذ خمسة قرون في أوربا ، وهيمن على العالم أجمع سوى حلقة ، أو مرحلة في مسيرة العقل البشري .

إن العودة إلى التاريخ مثمرة ليس من منظور كونه يتيح التوقع ، ولكن من منظور كونه شكّل على الدوام مسرحاً للتطور ، والرجوع إليه يتيح معاينة هذا التطور فضلاً على وجود متسع لعقد المقارنات بين التجارب الإنسانية ، ومنها ما يتماثل ، والتماثل يجد تفسيره في جوانب من الطبيعة البشرية ، وإن لم تكن كلها ثابتة ؛ فبعضها يحتاج إلى مسافة زمنية أطول كي يتحقق ، وبموجب ذلك تغدو مقارنة بُعدنا عن حضارات المشرق القديم مثل البابلية والآشورية كبعدنا عن الحرب العالمية الأولى والثانية ، وبالرجوع إلى التاريخ نجد أن التحولات كانت على الدوام تصادف مقاومات ، بل كانت تبدو غير مقبولة ، وغير معقولة ، وفي هيمنة المشافهة ، والذاكرة تظهر الكتابة ، فيكون رد الفعل الرفض القاطع ، لكن هل كان ممكناً إقناع رافضي الابتكار الجديد أن ملامح كلكامش ، وهوميروس ستدوّن في أوراق البردي ؟ الأمر نفسه حصل مع ابتكار مطبعة (غتنبرغ) في سياق كانت تحظى فيه مهنة الوراقة بسمعة وهيبة ، وهذا ما هو بصدد التحقق اليوم مع الحلول التدريجي للحاسوب والشاشة والشبكات محل الورق .

بقي أن نذكّر أن التفاعل المسؤول عن جنسية هذا الأدب المنقول عبر الوسيط الإلكتروني يعني : (العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط وتشكيل النص بالطريقة التي تفيده . وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع ، وقد ظهرت أعمال أدبية ، كالرواية مثلاً ، أو فنية ، كالألعاب ، أو الدراما ، تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها ، وهي تنهض على أساس التفاعل ، أو القراءة التفاعلية)[62].

صفات الأدب التفاعلي

من أهم صفات " الأدب التفاعلي " ما أجملته الدكتورة فاطمة البريكي [63] فضلاً على ما أوجزه الدكتور السيد نجم [64] ، وعلى النحو الآتي :

---

[62] مدخل إلى الأدب التفاعلي : 147 -148 ، وينظر من النص إلى النص المترابط : 259 .

[63] ينظر مدخل إلى الأدب التفاعلي : 50-54 .

[64] عن النقد الرقمي ومواصفات الناقد الرقمي : د السيد نجم ،ينظر الرابط :
c2a2775a37f08&sid=1279http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?t=8118b1bf3f839d60008

- **يعدّ " الأدب التفاعلي " نصاً مفتوحاً** ، إذ يمكن أن ينشئ المبدع أياً كان نوع إبداعه نصاً ، مسموعاً أو مقروءاً ويلقي به على إحدى المواقع في الشبكة ويترك للقراء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاءون .
- **للمتلقي فرصة** الإحساس بأنه مالك لكل ما يقدمه الفضاء الشبكي ، وفي ذلك إعلاء لشأن المتلقي ، الذي أهمل لسنين طويلة من النقاد والمهتمين بالنص الأدبي ، والحق أن الإهمال لم يفرضه النقاد فرضاً ولكنه الوسيط الورقي والطيني الذي لا يمتلك من المؤهلات التقنية ما يخلق فسحة تساوي فسحة الوسيط الإلكتروني ولذا كان الاهتمام بالمبدع أولاً ثم بالنص ثانياً .
- **التعددية الإبداعية** ، إذ لا يعترف الأدب التفاعلي بالمبدع الوحيد للنص (ويمكن أن يعدّ هذا المفهوم واحداً من جملة المفاهيم التي أثمرتها علاقة الأدب بالتكنولوجيا ، الذي يقابل مصطلح " Collaborative writing" في اللغة الإنكليزية ، ويقصد به ذلك النمط من الكتابة الأدبية التي يتعاون في إنتاجها عدد من الأشخاص في توجّه نحو الجمعية في مقابل الفردية التي سادت في الفترة السابقة) [65].
- **حرية البداية /** إذ يمكن للمتلقي اختيار نقطة البدء التي يرغب في أن يبدأ دخول عالم النص في ضوئها ، ويكون هذا على وفق الخيارات الابتدائية المرافقة لإنتاج النص أولاً ، إذ يبنى النص على أساس ألاّ تكون له بداية واحدة ، والاختلاف في اختيار البدايات من متلقٍ إلى آخر يجب أن يؤدي إلى اختلاف سيرورة الأحداث " في النص الرائي ، أو المسرحي " مثلاً – من متلقٍ إلى آخر – وفيما يمكن أن يتوصل إليه كل متلقٍ من نتائج تكون في ضوء التفاعل بوصفه الخاصة التقنية والفنية المسؤولة عن جنس هذا الأدب وذلك إنما يتاح للمتلقي عن طريق [66]:

أ– التحكّم في المعلومات ومواد التواصل على النحو الذي يريده المتلقي .

ب–ثم يكون التفاعل على وفق رغبة التلقي الزمكانية ، أي أن فرصة اختيار الزمان والمكان متاحة له على المستوى النفسي ، وعلى المستوى التقني .

- **النهاية المقترحة /** وهو ما يترتب على حرية البداية في معظم نصوص الأدب التفاعلي ؛ إذ إن تعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي ، وهذا يؤدي إلى أن سير كل منهم في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر ،

---

[65] **مدخل إلى الأدب التفاعلي : 169 .**

[66] **ينظر : من النص إلى النص المترابط : 60 .**

ويترتب على ذلك اختلاف المراحل التي سيمرّ بها كل منهم ، مما يعني اختلاف النهايات ، أو الظروف المؤدية إلى تلك النهايات ، وإن تشابهت أو توحدت .

- **المثاقفة /** إذ يتيح الأدب التفاعلي للمتلقين فرصة الحوار الحي والمباشر ، وذلك عبر المواقع الإلكترونية التي تقدم النص التفاعلي ، إذ يتناقش المتلقون حول النص ، وحول التطورات التي أحدثتها قرأتهم للمنجزات الإبداعية التفاعلية التي تختلف عن قراءة الآخرين ، كل ذلك قد يجري النص وجهاً لوجه .

وعلى أساس من ذلك تسعى جماعة فرنسية – تسمّي الأدب التفاعلي بـ " أدب المعلومات " – إلى إيجاد طريقة عمل جماعية تنكبّ على مراقبة الإنجازات النصية التفاعلية الرقمية ، ومناقشتها طلباً لـ (إيجاد منهج نقدي لمقاربة هذا النوع من النصوص " وهي " مجموعة بريدية يتكون أعضاؤها من أكبر عدد من النقاد والمبدعين الرقميين الفرنسيين ، يعرض فيها هؤلاء أعمالهم ، قبل إطلاقها للتصفح العمومي ، على أنظار زملائهم في المجموعة فيبدي هؤلاء إزائها ملاحظات وآراء نقدية ، ومن رحم هذه النقاشات يشقّ المنهج طريقه نحو التشكّل)[67].

وإذا كانت هذه أبرز مواصفات الأدب التفاعلي الرقمي ، فينبغي التعريج على أهم ما أفرزه هذا الجنس الأدبي الجديد ، أعني النص المتفرع أو المترابط ، وما هي التقنية التي تقف وراء إنجاز نص متفرّع ؟.

النص المتفرّع

التقنية المرافقة لظهور الحاسوب والتي أغرت بإنجاز نص تفاعلي ، هي الرقمية ، أو كما يسميها د نبيل علي " Digitalization " التي ترتكز إلى تحويل كل ما يغذي الحاسوب إلى أرقام وذلك من خلال عدة أساليب تستعمل متضافرة أو منفردة ، وهي [68]:

1- التكويد أو التشفير : Codification .

2- التبسيط : Simplification .

3- التوصيف بدلالة الملامح " السمات " :Features has specification .

[67] **الرقمية ومستقبل الظاهرة الأدبية د محمد أسليم ، ينظر الرابط :**
Htt://www.midouza.net/ Vb/showthread.php?t=3878

[68] **ينظر : العرب وعصر المعلومات : 58 .**

4– الصياغة الرسمية " الصورية " : Formalism .

وقد رافق هذه التقنية الرقمية ظهور نوعين من النصوص هما :

- النص المتفرّع : Hypertext .
- النص الشبكي : Cypertext .

وكيما نكون أكثر حيطة ، سنتابع كل نوع ، ونسلّط الضوء على تعريفه، واصطلاحه وأنساقه :

1/ النص المتفرع / المترابط :

أ– **المصطلح :**

أول ما وظف هذا المصطلح كان في الجانب الإعلامي ، إذ اقترح " ثيودور هولم نيسلون " مفهوم " النص المتفرّع " ، وأنجزه مع " فاندام " في جامعة " براون " فكان أول نظام يستثمر النص المتفرّع ، ويعلن مشروع " كساندو " الذي يوظف النص المتفرع / المترابط[69].

وفيالحق أن نيسلون لم ينطلق من فراغ ؛ إذ إن ما جاء به كان تتويجاً لإنجازات " فانفر بوش = Vannevar Bush" ومن بعده "دوجلاس إنجيلبارت = Douglas Engelbart " إذ كان الأول " = Bush " يبحث عن أسلوب يمكّنه من تخزين الوثائق والنصوص كيفما كان نوعها من كتب أو مقالات ، أو ملاحظات شخصية ، أو تعليقات ، ثم تصفّحها واسترجاعها ، والبحث فيها ، عن طريق ربط بعضها ببعض ، بحرية وسهولة وقد (دفعه ذلك الهاجس إلى تطبيق تلك الفكرة على النظام الذي اخترعه وسمّاه " Memex " وهو أداة لتخزين المواد والنصوص ، وتكمن سمته الأساسية في قدرته على إدارة ، وتسيير المعلومات ذات العلاقة ، وربط بعضها ببعض بشكل آلي . ويتم هذا الربط بنفس أسلوب الدماغ البشري في الربط بين الأشياء . ولقد نجح " بوش " في إدخال مفهومين جديدين لتأكيد هذه الروابط ، وهي " العقدة " و " الرابط " وسيكون لهما موقع هام في توظيفات الترابط النصي واستعمالاته) [70].

أما " دوجلاس انجليلبارت " ؛ فإليه ينسب اختراع " الفأرة " للحاسوب ، وقد واصل مشروع " بوش " ؛ وذلك بانطلاقه من أعماله وسعيه إلى تطويرها في ضوء اختراعه لنظام أسماه " Xanadu " الذي يربط بين عناصر أجزاء متعددة من المعطيات ، ويسمح بتسجيل الأفكار المصاحبة لمستعمليها في المستقبل ، (ويقترح نيلسون مصطلح " Hypertext " لتحديد هذه العملية المطبقة على الحاسوب ، والتي تسمح بالتنقل بين المعلومات بحرية وسهولة ، وذلك انطلاقاً من اعتباره " Hypertext " ، أو الترابط النصي مكوناً من مصادر مختلفة ومتعددة

---

[69] ينظر من النص إلى النص المترابط : 253 .

[70] المصدر السابق : 98 -99، وكان الدكتور سعيد يقطين يعتمد في ذلك كله على :
Hypertext in Encyclopedia universalis 3.119979,France S.A.

وهناك إمكانات للربط بينها . ومنذ ذلك الحين عرف هذا المصطلح شيوعاً كبيراً أملته الامكانات العديدة التي أتاحها الحاسوب في الحياة العلمية والعملية) [71].

ولم يتفق أرباب التفاعلية على ترجمة مصطلح " Hypertext " لذلك لم يثبت في الدراسات العربية حتى هذه الساعة ، ومن تلك الترجمات على وفق تسلسلها الزمني فيما تيسر لنا من المصادر والمراجع :

- النص الفائق [72].
- النص المتفرع [73].
- النص الممنهل [74].
- النص المتشعب [75].
- النص الأعظم [76].
- النص المرجعي الفائق [77].
- النص المتشعب التخييلي [78].

وفي الحق أن التفاوت في ترجمة المصطلح واستعماله ، ثم عدم استقراره ، ينبع من عوامل هي :

- **العامل الموضوعي :**

ويتعلق بكون الترجمة لا يتأتى لها نقل المفاهيم والدلالات على نحو قاطع لا يقبل الجدل على الرغم من سعة العربية ، وقدرتها على توفير المصطلح الملائم ، وعليه بقي المجال مفتوحاً للاجتهاد الذي يغري :

- **العامل الذاتي :**

الذات بالتميز والانفراد عن غيرها لما يجعل لها سمة تختلف بها عن الآخر ، فلا تسير في ركاب الوحدة ، وتحبذ الانفلات من قبضة العام ، ونفي السائد . ولعل ما يشجع على ذلك في هذا الصدد :

---

[71] من النص إلى النص المترابط : 99 .

[72] ترجمة الدكتور نبيل علي : العرب وعصر المعلومات .

[73] ترجمة الدكتور حسام الخطيب في كتابه " الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع " .

[74] ترجمة سامر محمد سعيد في كتابه : الانترنت ، المنافع والمحاذير : 53 .

[75] ترجمة الدكتورة عبير سلامة و الدكتور محمد أسليم ، ينظر :
WWW.nisaba.net/3y/studies3/hyper.htm
http://aslimnet.free.fr

[76] ترجمة الدكتور حسين خمري ، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال : 63 .

[77] ترجمة أحمد فضل شبلول ، الرقمية الواقعية : على جناح من السليكون والفرحة :
http://195-224-230,11/culture//?id=22973

[78] ترجمة الدكترو محمد أسليم : المشهد الثقافي العربي في الانترنت قراءة أولية :
http://www.adouba.com/aslim.htm

- **العامل الفني :**

ارتباط هذا المصطلح بوسيط " الحاسوب " الذي يوفر وظائف ، ودلالات تقنية مختلفة يصعب توحيدها من غير تهميش لبعضها ، ولهذا ثمن يظهر في مجالات تحيط بهذا الوسيط منها الترجمة .

وإذ أُخيِّر نفسي في هذا المقام بين ما ارتضاه الدكتور سعيد يقطين من مصطلح " = النص المترابط " و ما ارتضته الدكتورة فاطمة البريكي " = النص المتفرع " وهي من قبلُ ترجمة الدكتور حسام الخطيب ، فإنني أجد المسحة التقنية هي ما يغلب على ما اختاره الدكتور سعيد يقطين من مصطلح ، وذلك بالنظر إلى أن الرابط (هو ما يربط بين العقد ، ويمكن أن يتجلى من خلال زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة تعييناً خاصاً " إما بواسطة اللون أو خط تحيتها " أو جملة ، أو علامة في نص للإحالة على عقدة أخرى . وحين نمرر مؤشر الفأرة عليه يتحوّل المؤشر إلى كفّ أو يظهر لنا شريط يطلب منا النقر في آن واحد على الفأرة وعلامة " Ctrl " لوحة المفاتيح ، وعندما ننقر على الرابط تفتح لنا العقدة التي يحيل ، إليها ... أننا نقرأ العقد ، ونبحر بواسطة الروابط . وهناك نوعان من الروابط : روابط تنظيمية ، وروابط مرجعية)[79]. أي أن الدكتور وهذه الحال يأخذ الرابط / المترابط بالنظر في توجيه المصطلح ، بوصفه الممثل للجانب العملي والتقني لما يجري في ضمن منظومة الإيعازات لجهاز الحاسوب .

أما الدكتورة فاطمة البريكي ، ومن قبلُ الدكتور حسام الخطيب ، فإنما يؤخذ بالنظر في ترجمتهم هو الجانب النظري ، أو الوصفي ، وإذا كان يقطين يأخذ بالأسباب ، فإن البريكي تأخذ بالنتائج ، أي أن النص لا يمتد في فرع واحد ، بل في فروع كثيرة ، وللمتلقي اختيار ما يشاء .

ولكن – سواء في ذلك الفرع أم الرابط – أين نجد ما يختلفون عليه في ترجماتهم لمصطلح " Hypertext " إن الجميع لم يختلفوا في ترجمة الشق الثاني من المصطلح "text = نص " ، ولكن مدار الخلاف في الشق الأول " = Hyper " ، وهي إنكليزياً ، إضافة أولية تعني " إفراط " [80] . وفي الحق ، أن الحصانة اللغوية تقتضي أن يجتمع أهل اللغة ، ولاسيما المجامع العلمية في الوطن العربي ليقطعوا نزاع القوم في هذه الترجمة ، وليقولوا كلمة سواء وعلى المترجمين الامتثال لذلك الرأي ، ولا يبقى وهذه الحال فضل لأحد على أحد في الريادة التأسيسية للمصطلح . لا أن تبقى المسألة مشاعة أمام المترجمين ، ولا هم يتفقون ، ولا المصطلح يستقر .

وسأرضى إلى ذلك الحين بمصطلح " النص المتفرع " ، لا لأنه الأصوب من " النص المترابط " ، ولكن لأنه الأقرب إلى الوصف باعتبار النتيجة ، وإن كان الثاني لا يخلو من الوصف باعتبار السبب .

---

[79] من النص إلى النص المترابط : 261 .

[80] لاحظت ذلك في أكثر من معجم من معاجم اللغة الإنجليزية .

ب/ التعريف

عرّف " تيد نيلسون " ، سنة 1965م ما ينطوي تحت مصطلح " Hypertext " بأنه (النص الذي يعتمد أسلوب الكتابة غير التعاقبية)[81] ، ولا تبدو في تعريفه أية إشارة للوسيط الناقل الحاضن لذلك الأسلوب من الكتابة ، ورقياً كان أم إلكترونياً ؛ فبالإمكان أن يتفرع النص ويتشعب ، وبصورة غير تعاقبية عبر الحاضن الورقي ، أو الإلكتروني ، (ويتيح لقارئه ومستخدمه التجوّل فيه بحرية دون التزام بترتيب محدد مسبقاً من لدن واضعه . كما أن المتلقي / المستخدم ، غير مضطر إلى الانتقال من جزءٍ إلى آخر على نحو تعاقبي يفرضه بناء النص للوصول إلى فكرة ما يريدها ويبحث عنها ، إذ يمكنه الوصول إليها مباشرة دون الالتزام بقراءة أفكار كثيرة لا يحتاجها ، وضعت من لدن المؤلف في النص التقليدي ، كي يصل من خلالها إلى غايته)[82].

وتعرّف " مايكروسوفت انكارات " النص المتفرّع ، بأنه نظام لتخزين صيغ مختلفة من المعلومات ، كالصور ، والنصوص ، والأصوات ، وغير ذلك من ملفات الكمبيوتر ، بحيث يسمح للوصول إليها وإلى غيرها من المعلومات المرتبطة بذلك الملف " = النص " مباشرة[83].

أما الدكتور " نبيل علي " فقد ذهب إلى أن النص المتفرع هو أسلوب يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النصّ وجمله وفقراته ، ويخلصه من قيود خطية النصّ ؛ إذ يمكّنه من التفرّع من أي موضع يدخله ، إلى أي موضع لاحق ، أو سابق ، بل ويسمح أيضاً للقارئ بأن يمهر النصّ بملاحظاته واستخلاصاته ، وأن يقوم بفهرسة النص " Indexing " وفقاً لهواه بأن يربط بين عدّة مواضع في النصّ يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة واحدة ، أو عدّة كلمات مفتاحية " Key Word "[84].

وذهب الدكتور سعيد يقطين إلى أن النص المتفرّع / المترابط (نص يتحقق من خلال الحاسوب وأهم ميزاته أنه غير خطّي ؛ لأنه يتكون من مجموعة من " العقد ، أو الشذرات " التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية . ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها تتجاوز البُعد الخطي للقراءة ، لأننا نتحرك في النصّ على الشكل الذي نريد . ولقد اتسع نطاق استعمال النصّ المترابط مع ظهور الانترنت ، والأقراص المدمجة التي تتفي ضمن برامج تثقيفية أو ترفيهية)[85].

ويمكن أن يقال في تعريف النص المتفرّع (إنه نص مؤلف من زمر من النصوص ، مع الوصلات الإلكترونية التي تربط بينها ، بحيث يقدّم لقارئه ، أو مستخدمه ، من خلال تلك

---

[81] مدخل إلى الأدب التفاعلي : 4 .
[82] المصدر نفسه : 27 .
[83] المصدر نفسه : 25 .
[84] ينظر : العرب وعصر المعلومات : 297 – 302 ، ومدخل إلى الأدب التفاعلي : 21 – 22 " الهامش " .
[85] من النص إلى النص المترابط : 265 .

النصوص المتعددة الوصلات الرابطة بينها مسارات مختلفة غير متسلسلة أو متعاقبة ، وبالتالي ، غير ملزمة بترتيب ثابت في القراءة ، فيتيح أمام كل متلقٍ / مستخدم فرصة اختيار الطريقة التي تناسبه في قراءته) [86].

وأيسر من كل ذلك تعريف " فيليبساير = Philip Seyer " ، إذ يمكن قياس تعريف النص المتفرّع – في ضوئه – على أنه (النصّ غير الخطي ، وغير التعاقبي ، الذي لا تستدعي قراءته الالتزام بترتيب ثابت ومحدد ، ويستطيع قارئه القفز من فكرة إلى أخرى بسهولة) [87].

وليكن لدينا تعريف يأخذ بأطراف الأداء التقني والفني للنص المتفرّع ؛ فإننا يجب أن نأخذ بالحسبان ما يأتي :

- الوسيط بوصفه التقني ، وما يمكن أن يضاف في ضوئه من مدركات حسيّة على مستوى الصوت والصورة . كذلك الهيكل الابتدائي الذي يقترحه المبدع ثم يلقي بمقاليد إنتاجه إلى المتلقي ؛ فيفعل به ما يتلاءم ومرجعياته الثقافية والعلمية . وعلى أساس من كل ما تقدّم نقترح تعريفاً نعتقد بجدواه في احتواء عناصر العمليات التقنية والفنية المرافقة لإنتاج النص المتفرّع ، وبذلك يكون النصّ التفرّع:

مجموعة النصوص المرئية والمسموعة ، فضلاً على المقروءة المرقومة في فضاء الحاسب الآلي ، وفي مسارات تقنية مختلفة ، على وفق للرؤية الابتدائية للمبدع ؛ التي تتيح لمتلقيها خيارات تقنية عديدة يكون الحاسوب مسؤولاً عن تطبيقها ، على وفق منظومة الروابط المعتمدة التي يستطيع المتلقي في ضوئها – إن شاء – إعادة إنتاج النصّ ، أو تركيبه على وفق رؤيته المعرفية والثقافية .

ج– أنساق النصّ المتفرّع

يمكن النظر إلى أنساق النصوص المتفرّعة والمترابطة في ضوء مراقبة تجلياتها المتداولة في الفضاء الشبكي من لدن الباحثين في هذا المجال ، ونحن في هذا المقام نستطيع تصنيفها على النحو الآتي :

أولاً – الأنساق التقييمية :

وتلك الأنساق إنما نصطلح عليها التقييمية لأنَّ أصنافها المرصودة صُنِّفت على أساس مردودها التفاعلي مع المتلقي ، وهي على قسمين قال بهما أولاً الدكتور حسام الخطيب [88] ، وأجملتهما الدكتورة فاطمة البريكي [89] على النحو الآتي :

---

[86] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 25- 26 ، وآفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية : د حسام الخطيب ورمضان بسطيوسي / دمشق / ط2001 / ص 50 .

[87] مدخل إلى الأدب التفاعلي : 26 .

[88] ينظر : الأدب والتكنولوجيا : 90 .

1- النسق السلبي :

وهو ذلك النصّ المصمم من لدن الخبراء لتقديم مادة مضمونية محددة ويكون مغلقاً في وجه أية تعديلات على يد المتلقي الذي يتجول بين عقده وروابطه من غير أن يترك له خيار في تغيير أي شيء على مستوى التقديم والتأخير ، أو الحذف والإضافة . والمتلقي وهذه الحال في قضية المؤلف ، أو الواضع للنص على وفق هذا البرنامج . وعلى هذا النحو يجري نشر الموسوعات العلمية والأدبية والتاريخية .

وهناك من يرى أن النسق السلبي يمثل نسخة إلكترونية لأخرى ورقية ، ويمكن قراءته إلكترونياً وورقياً من غير أن تتأثر ملامحه ، وهو أنفع وأجدى لمن يواجهون صعوبة في نشر مؤلفاتهم وإيصالها لأوسع شريحة من المتلقين .

2- النسق الإيجابي :

وهو النص المبدع لاستدراج المتلقي ، وجعل الفرصة سانحة له في التعديل والحذف فضلاً على التغيير في الروابط والعقد النصّية (وهذا النسق يمكن أن ينقل عملية تأليف النصوص نقلة نوعية من التأليف الفردي إلى التأليف الجماعي ، وله درجات أكثر تعقيداً كفيلة بإعطاء القرّاء نصّاً ممتازة لإغناء النصوص بحيث تخرج جماعية النصّ من نطاق مجموعة المؤلفين إلى نطاق مجموعات المؤلفين ، ومجموعات القرّاء المهتمين) [90].

<u>2/ الأنساق التقنية / البرمجية</u>

وهي الأنساق البرامجية التي تفنن في إظهارها المحترفون ، فأفاد منها متعاطو النصّ المتفرّع المترابط وقد استخلص الدكتور سعيد يقطين أهم أنواعها بعد اطلاعه على أهم المصادر والمواقع الشبكية المختصة ، وكانت على النحو الآتي [91]:

أ- التوريق :

و العمل في ضوء هذا النوع يجعل تصفّح النصّ الرقمي يشبه تصفّح الكتاب أو توريقه ؛ إذ إن ما تشاهده على الشاشة يوازي صفحة الكتاب المطبوع وتتم العملية بواسطة النقر عبر وسيلة الإدخال المعروفة بالفأرة ، والتفاعل المنشود في النصوص التفاعلية على هذا النحو يكون معدوماً ، ولاسيما أنّ ما يكون بين يدي المتلقي :

- لا تعدو الخيارات فيه سوى التقدّم إلى الأمام في الصفحات ، أو التأخر إلى الوراء ، وهذا يتعارض ومبدأ اللاخطية بوصفها تقنية مميزة للنص المتفرّع تبنى على أساس نتائج

---

[89] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 23 .
[90] ينظر : الأدب والتكنولوجيا : 90 ، ومدخل إلى الأدب التفاعلي : 23 .
[91] ينظر : من النص إلى النص المترابط : 136 – 143 .

المدخلات النصّية التي يراد فيها استقطاب المتلقي ، والتفاعل معه ، وعلى هذا الأساس فإن النص الرقمي في ضوء هذا النسق لا يتجاوز في هيكليته ، أو في صورته النهائية :
– صورة الكتاب الورقي الذي يحكم متلقيه في الانتقال من صفحة إلى أخرى .

ب– الشجري :

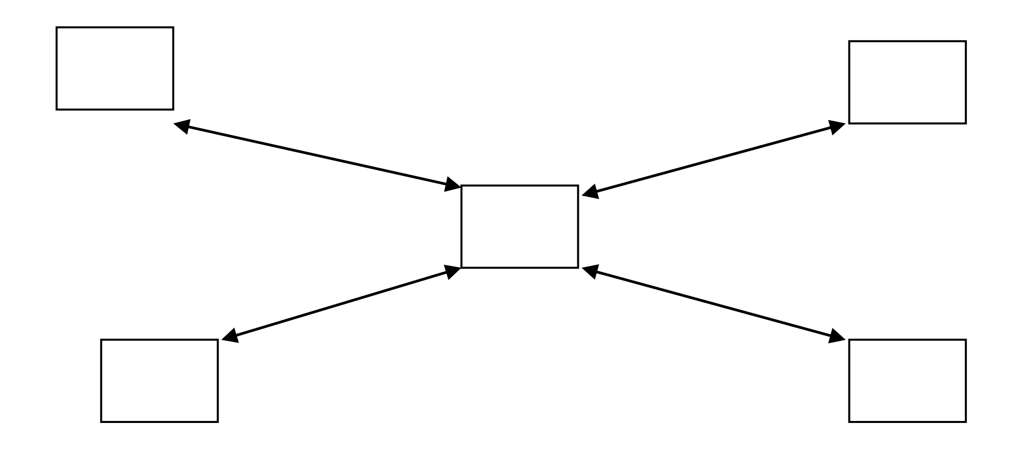
وتنتظم – في هذا النوع – النصوص تراتبياً بدءاً من الأصل ، ونزولاً إلى ما ينضوي تحته ؛ فيكون وهذه الحال على شاكلة فهرس الكتاب الورقي : المجلد ، الباب ، الفصل . ويسمح هذا النوع للقارئ بأن ينتقل بتراتبية المادة على وفق المسار الذي رسمه المؤلف ، وذلك بالتحوّل من مستوى أعلى إلى آخر أدنى ، أو العكس إذا لم يرد القارئ مراعاة ترتيب المواد ويكفي القارئ النقر على أي مادة بعرضها الفهرس ليجد تلك الصفحة أمامه على الشاشة .

ج– النجمي :

وهو نص ينطلق من بؤرة هي بمثابة نجم تدور في فلكه نجوم أخرى (ويكون هذا النوع عادة في النصّ المترابط ذي البعد التعريفي ، أو القائم على تحديد دلالات الكلمات ، أو المفاهيم ، حيث يتم النظر في مجموعة من المفاهيم في ضوء مفهوم جامع ينظمها ، فيغدو المفهوم المركز بمثابة " عقدة " مركزية منفتحة على عقد فرعية : يقوم المستعمل بالنقر على " الكلمات المترابطة " أو " الصور المترابطة " بالمفهوم " = المحور " ، فيحصل على معلومات إضافية عما يبحث عنه ، ثم يعود إلى العقدة المركزية ، وهكذا دواليك) [92].

ويتمثل هذا الأداء التقني بالنصوص المنسوبة فيه على نحو ما يجري في هذه الخطاطة :

[92] **من النص إلى النص المترابط : 138 .**



د– التوليفي :

وهو نظام لا خطّي بامتياز ، إذ إننا لا يمكن ان نتصور له مسار محدد على نحو ما يكون مع الأنواع المتقدمة ، وهو يتفي ضمن عدداً محدداً من العقد والمسارات الممكنة التي يتكون منها ، فضلاً على مجموعة من الروابط التي تعطي للمستعمل إمكانيات متعددة للاختبار والانتقال .

وبهذا فإنه يعزز احتمالات أكبر للتفاعل بالقياس إلى الأنواع السابقة ، ولاسيما أن المتلقي يمارس الخيارات بنفسه ، فيحدد الاتجاه الذي يسير من بين اتجاهات متعددة ، ولنا أن نتصور البناء المعماري لهذه التقنية على نحو تجريدي ، وعلى وفق هذه الخطاطة :

الواجهة ⟷ العقد[93] ⟷ منظومة الروابط والعقد

هـ– الجدولي :

وهو مزيج تقني بين أداء النوع الجدولي ، والنوع الشبكي المترابط ، ويتيح للقارئ اختيار ما يريد الانتقال إليه في ضوء النقر على العنوان ، فيفتح له عقدة ، وانطلاقاُ منها يمكّنه أن ينتقل بين عقد النص ، غير أن الجدول يبقى بالنسبة : إلى المتلقي بمثابة المرفأ الذي ينطلق منه ويرجع إليه للتخلص من متاهات النصّ ، ويمكن تمثّله على النحو الآتي :

---

[93] العقدة " Noeud = " وهي الوحدة التقنية التي تناظر الصفحة ، أو كتلة المعلومات المحفّزة لمتلقيها في التفاعل معها بوصفها وثيقة ، أو نصاً ، أو صورة ، وكل عقدة تؤدي إلى عقد أخرى بواسطة الروابط التي تصل بينهما ، أو بواسطة الخارطة التي توجه إلى الانتقال بين شبكة من العقد . ينظر :من النص إلى النص المترابط : 262 .

و– الترابطي أو الشبكي :

وهو الأداء التقني الذي يتميز بالترابطية الشاملة بوصفها تقنية تحدد مجمل العلاقات بين كل أجزائه المختلفة ، ويجسد هذا النوع البُعد الافتراضي للنص المترابط ، إذ المتلقي يمكنه أن يتحرّك بين العقد المختلفة الأمر الذي يمنحه فرصة إنتاج نصّه المتفرّع ، أو المترابط ، ولاسيما أن عقدة – على وفق لهذه التقنية – كبرت ، أو صغرت ، تتيح فرصة الوصول إلى عقدة غيرها ، ولذا عدّ بعض المختصين هذا النوع هو ما يجسدّ النص المتفرّع المترابط بامتياز ، بل إنه التقنية التي يمكن في ضوئها رسم النص بالتفرّع والترابط .

ويمكّن هذا النوع – على نحو ما يجري في موسوعة " انفير ساليس " – المتلقي من البحث الحرّ – وإنجاز نصوصه المتفرّعة الخاصة ، في أن يختار محوراً حتى يجد نفسه أمام عدد لا محدود من المواد التي يمكن أن يصنّفها ويرتبها على وفق رغبته حسب الزمان ، الفضاء ، أو الموضوعات ، فضلاً على إمكانية تكوين ملفات خاصة قد يشكّل بعضها خزانة خاصة به تفيده في تحصيل المواد .

وينتهي الدكتور سعيد يقطين إلى نظم هذه الأنساق التقنية / البرامجية ، على وفق نمطين اثنين ، هما [94]:

- **النمط البسيط :**

ويضم " التوريقي ، والشجري ، والنجمي " ، ولأنه أقرب إلى طبيعة الكتب المطبوعة في تناوله وتلقيه على الحاسوب ، فقد عدّ بسيطاً فهو يخضع لبنة شبه خطية ، والمسارات مضبوطة ومحدودة ، فضلاً على أن الروابط فيه محدودة ومقيّدة بقيود دلالية ، أو منطقية ، أو سببية ، أو ما شاكل ذلك من العلاقات التي تتحدد بواسطتها الصلات بين العقد .

---

[94] ينظر : من النص إلى النص المترابط : 142 .

- **النمط المركب :**

ويضم " التوليفي ، والجدولي ، والترابطي ، أو الشبكي " وهي الأنساق التقنية التي تتحقق فيها اللاخطية بأجلى صورها ، وهي السمة الفارقة بامتياز عن سمات الكتب المطبوعة ؛ لذلك يمكن عدّ النصوص المنسوبة على وفق أنظمة هذا النمط هي النصوص التي تتحقق فيها السمات الجوهرية للنص الإلكتروني الجدير بهذه الصفة ؛ فعدد روابط غير محددة وهو منفتح على كل مكوناته ، ويتيح للقارئ بأن يتفاعل معه بصورة لا نجدها في غيره . وهذا النمط هو الذي صار مع تطور التصورات المتعلقة بالنص المتفرّع / المترابط مصداقاً لمفهوم السيبر نص / أو النص الشبكي " Cypertext " – الذي سنأتي عليه لاحقاً – وهو مفهوم متطور عن النص المتفرّع .

ويقطين في إجماله للأنساق التقنية – البرامجية " = البسيط والمركب " لكتابة النص المتفرّع لا يبتعد عمّا ذكره الخطيب ، وأجملته البريكي ، فالبسيط بوصفه صفة لأنظمة برامجية هو ما يوازي " النسق السلبي " وذلك باعتبار ما سيؤول إليه المتلقي ، وهذه الحال ، إذ إنه يعدّ مهمشاً قياساً بالوفرة التقنية التي يتيحها الوسيط " الحاسب الآلي " ، فالتقنيات التي يتمتع بها الوسيط تبقى معطلة أمام المتلقي وعليه فإن الفسحة التفاعلية المعطاة للمتلقي لا توفر أمامه أية خيارات سوى ما يوازي خياراته مع الكتاب المطبوع .طبعاً مع الفارق التقني أي أن المتلقي على هذا النحو لا مجال أمامه في كتابة النص المتفرع ، وإعادة إنتاجه على نحو يلائم طبيعته المعرفية ، أو التفاعلية التي يتمتع بها ، وليس له سوى التقدم ، أو التأخر في ضمن منظومة الروابط ، أو العقد التي يهيمن على النص المرقوم إلكترونياً .

أما النمط المركب ، فهو الذي يتحقق في ضوئه النسق الإيجابي ، ويتشكل تقنياً من عدد من العقد والروابط المتشابكة التي توفر للمتلقي كل ما يهيّئ له فرصة التصفح ، والإبحار ، ثم إنتاج نص متفرع يحمل سمات أسلوبه التقني والمعرفي والثقافي . وبهذا يسهم هذا النمط المركب / الإيجابي في خلق متلقٍ ذي قدرة على التواصل والتفاعل مع منظومة الأفكار والرؤى الفنية ، والأدبية المحتضنة تقنياً عبر وسيط الحاسب الآلي .

3/ الأنساق المقترحة

وعلى نحو مما تقدم يمكن لنا أن نقترح نسقين يمكن أن يصنّف في ضوئهما أداء النص المتفرّع ، وهما على النحو الآتي :

أ/ الأداء الرقمي : وهذا يوفره اثنان : الوسيط وإمكاناته البرامجية ، والمبدع وكفاءته العملية ، فضلاً على الأدبية والفنية ، وتضافرهما معاً يسهم في إنتاج برامج

تتماشى والطبيعة المضمونية للنصوص المرقومة إلكترونياً ، وتحدّد كفاءات الأداء الرقمي على مستوى البساطة ، والتركيب ، أو السلب والإيجاب تبعاً لمنظومة الروابط والعقد الحاضنة للنص بمستوياته المقروءة والسمعية والمرئية ، فكلما تضاءل عدد العقد والروابط تضاءلت الخيارات التقنية التي توفر فرصة تفاعل المتلقي وخوضه غمار تجربة إعادة إنتاج النص .وهذه الخيارات التقنية في ضوء الروابط والعقد ربما تحجّم من دور متلقٍ يمارس الإبحار ويمتلك الكفاءة العلمية والفنية في إعادة إنتاج نصٍ تفاعلي – رقمي ؛ غير أنه محكوم بمنظومة يُحظر عليه تجاوزها .

ب/ الأداء التفاعلي : وهذا يتعلق بعنصرين من عناصر النص المتفرع ، وهما الوسيط وإمكاناته البرامجية ، والمتلقي وكفاءته العلمية ،فضلاً على الأدبية والفنية ، وتضافرهما يجسد المعنى الحقيقي للشق الثاني من مصطلح " الأدب التفاعلي " ، إذ إنَّ الفسحة التفاعلية – بحكم الجانب المركب الذي ينسرب في ضوئه النص – المعطاة للمتلقي تجعله أكثر قدرة على الاختيار ، ثم القدرة على إعادة الإنتاج الذي يمكن في ضوئها تلمّس قدرته على الخلق والمشاركة الفاعلة في هذا الجنس الأدبي الذي يتحدد في ضوء علاقة المتلقي بالنص المتفرع ، وقدرته على موازاة المبدع ، ولاسيما إذا غالينا فقلنا بـ " نظرية موت المؤلف " .

و في ضوء معطيات الأداء الرقمي والأداء التفاعلي يمكن فهم الأصناف المقترحة للقراءة في ثلاثة أنواع [95]:

– الرعي : وخلاله يلتهم القارئ ، الكتاب سطراً فسطراً ، وصفحة فصفحة ، من البداية حتى النهاية ، إلى أن يأتي على آخر حرف منه .

– التنقيب : وفيه يقوم القارئ بالحفر هنا وهناك ، وفي صفحات الكتاب ، وفهرسته عمّا يهمّه بالضبط ، حتى إذا عثر عليه انكبّ عليه من دون الاكتراث بالمحتوى الكامل للكتاب ، وهذا ما يستحق مصطلح القراءة .

– الصيد أو القنص : وفيه يقوم القارئ مثل القناص – باقتناص ما يهمّه في داخل حشد المعلومات ، ثمّ ينقضّ عليه من دون الانشغال بالباقي ، والفضاء الشبكي بما يقدمه من نصوص ووثائق ، وما يتمتع به من روابط وعقد تجعل بالإمكان النفاذ من أي نص بصدد القراءة إلى نصوص أخرى .

وفي الحق أن مصاديق هذه القراءة لا نجدها مع ما يحمل من نصوص عبر الوسيط الورقي ، بل نجد مصاديقها مع النصوص التي تسبح في الفضاء الشبكي .

---

[95] ينظر : الرقمية ومستقبل الظاهرة الأدبية : د محمد أسليم :
Htt://www.midouza.net/ Vb/showthread.php?t=3878

2/ النص الشبكي

أو السيبر نصي " Cybertexte " لا يختلف هذا النص عن قبله في عناصر العملية الإبداعية " المبدع – النص – الوسيط – المتلقي " للمنجز التفاعلي فضلاً على الوسيط الحاضن إلا في المساحة المقترحة للمتلقي الذي يشترط عليه قراءة تفاعلية ، ومشاركة فعّالة ؛ لأن النصّ المقترح على وفق هذه الرؤية يستحضر وظائف على المتلقي ممارستها أهمها الكتابة ، التشكيل ، فضلاً على الإبحار والتأويل .

إبسن آرسيت " Epsen Arseth " أول من قال بهذا النص ، ويقصد به " النص المتاهة " وقد ربط بينه وبين الأدب الصعب " Ergdic Literature " المركب من جذرين يونانيين هما " العمل = Ergon " و " الطريق = Hodos " ويمكن تسميته بـ " الأدب اللاخطي " [96].

واستمدّ مصطلح النص الشبكي من " السيبرنطيقا = Cybernties " ، وهو علم الضبط ، ويسمّى السيبرناتية ، ويعني الدراسة المقارنة لنظم السيطرة الآلية والاتصال في الجهاز العصبي والدماغ ، وفي الآلات الميكانيكية والكهربائية ، وبين ذاك الجهاز وتلك الآلات " [97].

وحتى إذا عرفنا أن التفاعلية هي السمة المنشودة لمثل هذه النصوص الرقمية بكل تشكيلاتها في النص المتفرّع والنص الشبكي ، فضلاً على كونها "= التفاعلية " سبب تجنيس هذا الأدب ، وبها يقاس السلب والإيجاب بالنسبة للمتلقي ، وبها تنجز الروابط والعقد البسيطة والمركبة ، أقول حتى إذا عرفنا ذلك علينا أن نعرف ماهية التفاعلية .

---

[96] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 29 .
[97] ينظر : من النص إلى النص المترابط : 261 و 265 . ومدخل إلى الأدب التفاعلي : 29 .

التفاعلية :Interactivity

التفاعل إعلامياً ، هو عملية الاستجابة المتبادلة التي تتحقق بين الإمكانات المقترحة من النظام الإعلامي ، وما يرافق ذلك من ردود فعل على مستوى التلقي . وإذا نُظر إلى التفاعل باعتبار الوسيط " = الحاسب الآلي " – وهو ما نحن في مقام بحثه – فإن ذلك يتجلّى في ضوء تعاطي المتلقي / المستعمل مع الحاسوب ، وذلك مثلاً – بواسطة الضغط على أي أيقونة على سطح المكتب للانتقال إلى صفحة أخرى ، وقد يطلب الحاسوب من المستعمل فعل الشيء الصحيح ، إذا أخطأ الاستعمال فضلاً على قدرته على توفير الخيارات التقنية الملائمة لإنتاج أي عمل إبداعي وإخراجه على نحو يثير الدهشة وذلك على وفق الخيارات البرامجية المعتمدة في ذلك الإنتاج .

وأعمّ من ذلك ، التفاعل الذي (هو ما يتمثل في العمليات التي يقوم بها المستعمل ، وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده . وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع . ولقد ظهرت أعمال أدبية ، الرواية مثلاً ... تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها ، وهي تنهض على أساس القراءة التفاعلية) [98].

وأبسط من ذلك قول إدريس بلمليح (إن التفاعل عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نصّ قادر على أن يستوعب قارئه ، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النص ، وتلك مسألة لا يمكن أن تتحق إلا بوجود مبدع كبير ، أو نص فني متميز ومدهش) [99].

وعلى هذا الأساس ، فإن التفاعلية بوصفها صفة أدبية ليست حكراً على المنجز الإبداعي المنقول على الفضاء الشبكي ، أو على جهاز الحاسوب ، إذ إنه سمة أدبية منشودة لكل مستويات الإرسال والاستقبال ، لأن الإنجاز الأدبي والفني ، إنما هو وسيلة أو أداة مهمّة لتحقيق الترابط الاجتماعي ، وأوضح من ذلك إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه فنّاً إذ إن (الفن هو الإنتاج البشري الذي يعبّر عن عاطفة منتجه نحو الوجود ، وموقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً يثير في متلقيه ما أثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف)[100] وتستوي في ذلك الفنون العملية ، والفنون الجميلة [101]، وسواء كان الفن للفن أم للحياة .

وعليه ، فإن التفاعلية سمة مطلوبة بين المبدع و الحياة ليحرّك كلمته ، أو فرشاته ، أو حاسوبه ، وهي كذلك سمة مطلوبة من المتلقي ليعي ما يرى، أو يقرأ ، أو يسمع ، فيضيف إلى

---

98 من النص إلى النص المترابط : 259 .

99 القراءة التفاعلية ، دراسات لنصوص شعرية حديثة : دار توبقال للنشر ، المغرب / ط1 / 2000 / ص 6 .

100 محاضرات في عنصر الصدق في الأدب : د محمد النويهي / معهد الدراسات العربية العالمية / 1959م / ص22 .

101 الفنون العملية ، هي الفنون التي ينتجها الإنسان لتكون وسائل لتحقيق غايات عملية أو نفعية للإنسان مثل النجارة والحدادة والحياكة ، أما الفنون الجميلة ، فهي الفنون التي ينتجها الإنسان لا لتكون وسيلة لتحقيق غاية ، وإنما لتكون غاية في نفسها ، ينظر : في النقد الأدبي ، منطلقات وتطبيقات ، د عبد الرضا علي / ص 17 .

خبرته ومشاهداته خبرات ومشاهدات الآخرين ، ثم لتُبنى مواقفه وانفعالاته على أساس ما يكتب بالفعل والقوة .

ولأن الوسيط الإلكتروني هو السمة المعاصرة وحجر الزاوية التي ينطلق منها في توجيه مصطلح " التفاعلية " فإن التفاعلية هي ما تقوم على المشاركة الفاعلة للمتلقي مع الروابط والعقد الإلكترونية الحاضنة لنموذج برامجي أودع فيه المبدع عصارة جهده الأدبي والفني ، وبهذا فإن التفاعلية متعددة بتعدد البرامج التي يفرزها وسيط الحاسوب ، فضلاً على التعددية الناتجة عن تعدد الذوات المنتجة ، وإذا أضفنا إلى ذلك التعدد تعدد المشاركين على مستوى التلقي الايجابي الذي ينشد إعادة الإنتاج ، وتقديمه ثانية إلى الفكر البشري في الواقع الافتراضي الذي يهيّئ لها السرعة ، والسعة ، والتنظيم ، فإنها – أي التفاعلية – سوف لن تكون (مصطلحاً أدبياً وأنترنيتياً تكنولوجياً ، وحسب ، ولا يجب أن تؤخذ دلالة اللفظة على هذا الوجه فقط ، بل يجب أن نتعامل معها على أنها نمط حياة ، ووسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمرّ على الفرد بصورة يومية ، فمن كان شأنه التفاعل مع كل تفاصيل حياته لا بدّ له أن يتفاعل على نحو لا إرادي مع ما يقدّم له من نصوص أدبية ، أو غيرها ، ورقية كانت أم إلكترونية ، ومن كان من شأنه أيضاً أن يطور نمط تفاعله مع النصوص طالما تطورت طبيعة النصوص ذاتها ، وتعبر الوسيط الحامل لها ، والعكس بالعكس)[102].

وقد أجملت الدكتورة البريكي أسباب عدم شيوع التفاعلية في الثقافة العربية على مستوى المصطلح ، فضلاً على المستوى العلمي :

- عدم شيوع استخدام الانترنت .
- طبيعة الحضور العربي على شبكة الانترنت .
- نوعية المرغوب عربياً مما يقدم على الشبكة .
- متوسط سن المستخدمين العرب لشبكة الاتصالات .
- عزلة الأدب والأديب العربي عن محيطه .

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن التفاعلية يبرز علاقة المتلقي على مستوى المشاركة في ضوء ما يترك له من حريّة الانتقال والتصرف بالعقد والروابط بوصفها الدوال التقنية التي يتعامل بها مع النص ، وذلك باعتبار ما يوفره الوسيط ، ويصممه المبدع ، كل ذلك ، من غير الالتفات إلى أن الوسيط يوفر فرصة أخرى يخدم في ضوئها المنجز ، تلك هي القدرة الحقيقية للوسيط على تقديم الدعم التقني الأكثر من نص في آن واحد ، أي أن هناك مشهداً تفاعلياً – أهمل على مستوى التنظير من قبل – يجدر بنا الالتفات إلى قياس درجة تفاعل المرئي والمسموع

---

[102] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 66 .

والمقروء فيه فضلاً على ملاحظة الخيارات التقنية المطروحة للمتلقي كي يعيد إنتاج المشهد – على مستوى العقد والروابط ، وليس على مستوى إجمالي النصّ– وفقاً لخيارات تقنية تهيِّئ له المزاوجة بين النصوص ، على وفق رؤية المتلقي الثقافية والمعرفية ، فضلاً على كفاءته العلمية والعملية في التعامل مع الوسيط والشبكة .

تصنيف التفاعلية

وعلى أساس مما تقدّم ينبغي التمييز بين نوعين أساسيين في التفاعلية ، انطلاقاً من الوسيط الحاضن للنصوص التفاعلية – الرقمية ، وهي :

التفاعلية الموضوعية :

وهي التفاعلية المرافقة للمتلقي إزاء النصوص التفاعلية – الرقمية المنجزة في فضاء الشبكة ، ويمكن أن نرصد تجليتها في ضمن الأصناف الآتية :

أ- التفاعلية العمودية :

وهي التفاعلية التي يمكم من خلالها مراقبة أداء المتلقي وقدرته على التعامل مع المشهد التفاعلي مع الخيارات التقنية المطروحة ليس على مستوى إجمالي النص ، بل على مستوى العقد والروابط التي تظهرها الشاشة لحظة المشاهدة ، ثم ملاحظة الكيفية التي يتعامل بها المتلقي في إعادة إنتاج المشهد التفاعلي في ضوء المناقلة بين النصوص المقروءة ، واستبدالها ، وطريقة مطاردة المطلوب بالنسبة للمتلقي بناءً على نهجه المعرفي وتحصيله الثقافي والعلمي ، فالمتلقي مثلاً قد يعمد – على نحو يلائم ميوله إلى تغيير خلفية المشهد التفاعلي بالكيفية التي يتصور انسجامها مع قطاعات المشهد التفاعلي أعني المقروء منها والمسموع ، أو الثابت منها والمتحرك ، وقد يعمد إلى تغيير الجانب السمعي في المشهد التفاعلي ، وهكذا .

ب-التفاعلية الأفقية :

وهي مما يراقب من خلالها أداء المتلقي في التنقل بين روابط النص وعقده ، على مستوى إجمالي النص من غير تصرف في المشاهد التفاعلية التي ترافق تنقلاته في نسيج الروابط والعقد ، ويصحب ذلك تقديم أو تأخير في تفاعل المتلقي ، أما إذا أضاف إلى ذلك الأداء تصرّفاً في المشهد فإننا سوف نكون أمام :

ج – التفاعلية المزدوجة :

وهذا النوع هو الذي يقاس به أعلى مستويات حرفية المتلقي ، ومهارته ، وقدرته على القراءة الخلاّقة ؛ لأنه سوف يستثمر كل الخيارات التقنية المرافقة للنص ؛ فضلاً على الخيارات التقنية الأساسية في الوسيط الحاضن للنص التفاعلي ، وبذلك فإن متلقياً على هذا المستوى

وحده يستطيع الإتيان بنص آخر من رحم النص الأول ، وهو وحده قادر على تحقيق مقولة موت المؤلف .

2/ التفاعلية الذاتية :

ونعني بها تفاعل عناصر المشهد التفاعلي ، ومدى تماهي " المقروء والمسموع والمرئي " منه ، أعني مما يمكن أن تظهره العقد عبر النقر على أي رابط يقود إليها في ضمن الهيكل المعماري للنصوص التفاعلية المقترحة . والتفاعلية على هذا النحو هي المسؤولة عن الانطباع الأولي للمتلقي الذي ينطلق منه لإعادة إنتاج النصّ ، أو المشاركة ، وفيه يتمّ مراقبة النصوص المكتوبة ، والمسموعة ، والمرئية . وسواء في ذلك إذا كانت النصوص متحركة أو ثابتة .

وفي ضوء هذا البعد التفاعلي يتجلى معنى التفاعل الكيميائي المقترح في أحد المعاجم ، وهو (أن تؤثر مادة في مادة أخرى فتغير تركيبها الكيميائي ، أو تغيير كيميائي يحدث في المادة بتأثير الحرارة ، أو الكهرباء ونحوهما) [103]، وفي ضوء من هذا يمكن قول الكثير عن التفاعلية الذاتية وهي كذلك نافذة للأداء التقني والفني للمبدع ، أو المصمم وطبيعة الخيارات التقنية المتروكة للمتلقي بغية استدراجه لدائرة التفاعل والمشاركة .

[103] المعجم الوسيط ، إبراهيم مصطفى وآخرون ، مجمع اللغة العربية ، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث ، مصر ، دار الدعوة ، استنابول – تركيا ، 1989م .

الفصل الثالث :

أجناس الأدب التفاعلي – الرقمي

الفصل الثالث :

أجناس الأدب التفاعلي – الرقمي

لما كانت التفاعلية – هي السمة المنشودة للمنجز الإبداعي الرقمي السابح في الفضاء الشبكي ، لذا تعيّن نلمّ بأبرز ما تلقيه هذه السمة " = التفاعلية " من ظلال على أشهر الأجناس الأدبية ، أعني الدراما تحت عنوان المسرح ، والسرد تحت عنوان الرواية ، ثم الشعر تحت عنوان القصيدة ، وذلك لمعرفة الخصائص الفنية والتقنية المعتمدة لانجاز مسرحية تفاعلية ، أو رواية تفاعلية ، أو قصيدة تفاعلية ، وعلى النحو الآتي :

<u>أولاً المسرحية التفاعلية – الرقمية " Digital Interactive Drama ":</u>

<u>– التعريف :</u>

في كتابه " الفن والكمبيوتر " يشير الباحث البولندي " ماريك هولينسكي " إلى وجود تجارب قليلة كانت قد بدأت سنة 1966م لعرض مسرح كومبيوتري وتحت شعار " المسرح والهندسة الآلية " فيقول : (في هذه العروض زود الممثلون والكادر التقني أيضاً بأجهزة لاسلكي . واستلم الممثلون تعليمات أثناء العرض تخصّ دورهم كذلك مهندس الصوت أو الضوء استلم بالطريقة نفسها التعليمات ، وبعض العروض رافقتها الموسيقى التي ألفت مباشرة من جهاز التركيب في الكومبيوتر ، كذلك الصور الملوّنة المنقولة من الشبكة التلفزيونية الداخلية هذا إضافة إلى مؤثرات أخرى موجهة بواسطة عين سحرية . وكانت الأجهزة التقنية موصولة فيما بينها بشتى السبل . مثلاً الحركة على الخشبة ، والقاعة كانت تسجلها كاميرا تلفزيونية وحين يبدل الممثل مكانه كانت الإضاءة تتغيّر أوتوماتيكياً ولم يقتصر عمل الكمبيوتر على هذه الأمور بل كان يتجاوب مع مواقف غير متوقعة مستفيداً من حرية اختيار هذه التوصية المبرمجة أو تلك)[104] .

ويمكن عد هذه المحاولة التقنية . نواة لما جاء فيما بعد تحت مصطلح " interactive drama " الذي ترجم إلى مصطلح " المسرحية التفاعلية " [105] وهذا المصطلح وفقاً لمنظومة المصطلحات في هذه الدراسة يفتقر إلى " الرقمية " . وكما أسلفنا ، في أن التفاعلية تتفي ضمن الإشارة إلى إشراك المتلقي ، والرقمية إشارة إلى الوسيط الحاضن للنص ، والتقنيات التي يمكن اعتمادها من طرفي العملية الإبداعية ، أعني المبدع والمتلقي على حدّ سواء .

---

[104] نقلا عن الرقمي ما بين الاختلاف والائتلاف " : د محمد حسين
www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=3316 - 127k

[105] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 98.

وتعرّف المسرحية التفاعلية الرقمية (بأنها نمط جديد من الكتابة الأدبية ، يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع ، إذ يشترك في تقديمه عدّة كتاب ، كما قد يدعى المتلقي / المستخدم أيضاً للمشاركة فيه ، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة) [106].

وفي ضوء الوسيط الإلكتروني بوصفه المهيمن الجديد في العملية الإبداعية ، فيمكن القول في تعريف المسرحية التفاعلية الرقمية بأنها منجز إبداعي يحتمل التأليف الجماعي ، ويعتمد تقنيات الحاسوب وشبكة الاتصالات ولاسيما تقنية النص المتفرّع " hyper text " تحقيقاً لنمط اللاخطية في الكتابة فضلاً على إشراك المتلقي في مشاهد يكون بعضها ارتجالياً ، بعد الاتفاق على ثيمة درامية ينطلق منها النصّ ، ويبقى العمل الإبداعي على هذه الشاكلة محلقاً في الفضاء الافتراضي لشبكة الانترنت ، أو يكون على قرص مدمج ، أو كتاب إلكتروني ، دون أن تلامس أجنحته فضاء الورق .

يعدّ تشارلز ديمر " Charles Deemer " رائداً للمسرح التفاعلي الرقمي في الأدب الغربي في ضوء تأليفه لأول مسرحية تفاعلية عام 1985م ، تزامنت مع أول رواية تفاعلية ، وكانت بداية " ديمر " في المسرح التفاعلي الرقمي مع برنامج " Iris" الذي كان بمثابة " النص المتفرّع " لنظام التشغيل " Dos " إذ أقام عليه بناء نصّه الأول "= Chateau De Mourt " ، وهو على نحو يشبه ما يحدث الآن في النصّ التفاعلي الرقمي ، باستخدام خصائص النصّ المتفرّع في نظام " Windows " .

قدّمت الدكتورة فاطمة البريكي عرضاً وافياً [107] لأكثر من مسرحية تفاعلية رقمية ، فضلاً على تسليط الضوء على جهود " ديمر " في هذا المجال الذي انتهى إلى تأسيس مدرسة لتعليم كتابة " سيناريو – Screen Play " المسرح التفاعلي ، وهي على الرابط الآتي :

Screen wright
The craft of screen writiny
Chardes deemers self-guided course
Inwriting the Hollywood screen play
http://www.pcez.com/cdeemer/index.htm

ومن أمثلة المسرحيات التفاعلية الرقمية النسوية لـ " تشارلز ديمر " ما موجود على الرابط الآتي :

http://www.thetherapist.com/Explanation.html
the last song of violeta parra
the Bridel[of Edgefield
chateau de mourt

---

[106] المصدر السابق : 99 .
[107] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 110 – 111 .

turkeyseys
Rancho!
Cock Tail suite

بين المسرح التفاعلي الرقمي والمسرح التقليدي :

في ضوء ما اطلعت عليه الدكتورة فاطمة البريكي من تجارب ودراسات غربية أبرزت مجموعة نقاط يمكن عدها فوارق بين المسرحين التقليدي والمسرح التفاعلي الرقمي ، وهي على النحو الآتي :

- طبيعة الأحداث في المسرح التقليدي خطية يتابعها بجمهور في غرفة مظلمة بصورة تراتبية . أما في المسرح التفاعلي الرقمي فالجمهور متحرّك ، يخرج من مكان ويدخل في آخر تابعاً شخصية ما ، وله حرية اختيار المشهد الذي يريد مشاهدته .
- تجري الأحداث في المسرح التقليدي على خشبة المسرح ، بينما تجري الأحداث في المسرح التفاعلي الرقمي في بيئة " حقيقية Real Environment " مما يجعلها تمثيلية حية مباشرة ومن الأمثلة البيئية الصالحة لأداء المسرح التفاعلي الرقمي ، بنك ، مطعم ، قصر ، باخرة ، أو منتجع سياحي ، ويفضّل كتاب المسرح التفاعلي الرقمي اختيار الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث ثم كتابة النص المناسب .
- لا يملك الجمهور في المسرح التقليدي ، اتخاذ أي إجراء إزاء ما يحدث أمامه سوى المشاهدة ، إلاّ أنه يستطيع اتخاذ ما يلزم أمام أي فرع من النص التفاعلي الرقمي يظهر أمامه ، ولاسيما عندما يترك أحد الممثلين المشهد فعلى المتلقي / المتفرّج تحديد خياره فيما إذا كان سيتابع هذا الممثل في مشهد آخر أم أنه سيبقى متابعاً ما سيحدث أمامه ، وبهذا فإن كل متلقٍ ، متفرّج من جمهور سيخرج بنهاية تختلف عما سيخرج به غيره في حين تكون النهاية واحدة بالنسبة للجمهور في المسرح التقليدي .
- توجد شخصية محورية تدور حولها الأحداث في المسرح التقليدي فضلاً على الشخصيات الثانوية التي تساعد على تطوير الحدث ، وليس لهذا وجود في المسرح التفاعلي الرقمي ، لأن كل الشخصيات توجد في فضاء العرض المسرحي طوال وقت العرض وقد يكون لكل من الشخصيات قيمة معنوية تناسبها وتجعل وجودها أساسي .
- إن نظرة واحدة فاحصة تتكفل بتحديد فكرة النص في المسرح التقليدي ولا يكون ذلك مع المسرح التفاعلي الرقمي ومن الأفضل أن يتابع الجمهور فيه شخصية واحدة فقط

في العرض المسرحي الواحد ، كي يتمكن من التقاط خيط واحد متماسك للقصة ، وعلى هذا النحو مع بقية الشخصيات إذ شئنا تكرار حضور العرض ثانية .

المسرح التفاعلي الرقمي عربياً

طالت تجربة المسرح التفاعلي الرقمي العربي ، وكانت هناك محاولات للإفادة مرة من المسرح التفاعلي دون الرقمي ، ومرة في الإفادة من المسرح التفاعلي الرقمي ، وعلى النحو الآتي :

أ/ تجربة المسرح التفاعلي[108] :

تندرج تجربة هذا المسرح في إطار برنامج " المسرح التفاعلي والتنمية " الممول من صندوق الأمم المتحدة للسكان في ضمن " برنامج التحفيز السكاني " ، وكانت التجربة في ريف سوريا .

ويتمحور هدف الاتفاق الأساسي حول تأهيل كوادر قادرة على ممارسة نشاط ثقافي تنموي عبر تنظيم ورش عمل تأهيلية ، وإعداد نصوص مسرحية ، وبرامج ثقافية ، مخصصة لأهل الريف . وتتولى الدكتورة " ماري إلياس "[109] إدارة المشروع ، وتمخّضت عن هذه البرامج عدّة ورش منها " فرقة مسرح الأستيديو " ، وهمُّ هذه التجربة المسرحية التفاعلية ، كان في :

- اختراق عزلة بعض المجتمعات الريفية وتحفظها ؛ وذلك بإنشاء حالة تفاعلية تمهيداً لتناول المشاكل الأكثر حيوية التي يعيشها الأهالي ، وتحفيز الوعي لتلك المشاكل .
- رصد ردود الفعل الصادقة من الأهالي ، ففي مجتمع يندر فيه الحوار ، وتسوده قوانين اجتماعية صارمة ، يميل الناس إلى إظهار ردود فعل مواربة ، ومنمّقة غالباً ما تكون بعيدة عن ملامسة الهواجس الحقيقية .
- تطوير آليات معينة تكسب المسرحية التفاعلية الديناميكية اللازمة للتعامل ، مع الاحتمالات كافة ، حتى مع أكثرها إرباكاً . ويتم هذا السباق اعتماد مبدأ " الجوكر"، أي أن يقوم فرد من الفرقة " المؤلفة من ستة ممثلين ، ومخرج وكاتب " لأداء دور الجوكر ، أو قاعدة لأداء العملية التفاعلية في كل قرية ، وفي وسع الجوكر على وفق التقنية المعتمدة ، التحكّم بعملية التفاعل مع الأهالي عبر إدارة ومشاركة هؤلاء في تقديم الاقتراحات بتجسيدها ، على أرض الواقع ، وإشراكهم المستمر في عملية التمثيل مع الممثلين .

---

[108] ينظر تجربة رائدة تدعمها الأمم المتحدة ... المسرح التفاعلي في خدمة الريف السوري ، جريدة الحياة :
a-016ed-10-8a0-c2c15374-c20070214/Item-2007-02http://www.daralhayat.com/celebrities/
ed/story.html3fae882343

[109] أستاذة محاضرة في المعهد العالي للفنون المسرحية ، وأستاذة اللغة الفرنسية في جامعة دمشق .

هذه التجربة المسرحية التفاعلية العربية تعتمد شخوصاً ، وأماكن ، ومتلقين / متفرجين ، على أرض الواقع ، وعلى الرغم من إشراك المتلقين : لا أنها " المسرحية التفاعلية " تنشد تفاعل البسطاء وبغية تنمية الوعي وتحفيزه أمام ما يعانوه من مشاكل اجتماعية ، واقتصادية .

ب/ تجربة المسرح التفاعلي الرقمي :

المسرحية العربية المقترحة لأن تنتج عبر تقنية " النص المتفرّع " هي مسرحية " مقهى بغداد " التي أنشأها وأعدّ لها أساساً الأستاذان الدكتور حازم كمال الدين بالاشتراك مع بيتر فير هايس = Pieter Verhees [110] ونفّذها المعدّان مع مجموعة من الممثلين العرب والأجانب .

مقهى بغداد تتشظى بسبب تشظي العراق ، ولا تظهر متكاملة إلا عبر البعد الافتراضي . مقهي بغداد متوزعة ، في البيوت البغدادية ، والبابلية ، والموصلية ، والبلجيكية ، يجمع أشلاءها الانترنت.



مكان عرض المسرحية الثابت : مركز الثقافات والفنون " مونتي " يوم " 20 آذار " اعتباراً من الساعة السابعة مساءً بتوقيت بلجيكا / التاسعة بتوقيت بغداد ، يتوافد الزوار حتى الحادية عشرة مساءً بتوقيت العراق يلاحظ ذلك على الموقع الآتي :

http://www.monty.be/asp/home.asp

ولمتابعة مقهى بغداد عبر الانترنت يلاحظ الموقع الآتي :

http://www.stack.nl/theatreofwar

يوم 20 آذار / 2006م من الساعة السابعة مساءً بتوقيت بلجيكا وحتى الساعة العاشرة .

اشترك في أداء المسرحية التفاعلية الرقمية (روخيير سخيبارس (چات)، رول ڤرنيرس (چات)، يرون اولاي سليخرس (چات)، فرانك اولبريخت (محرّض حي)، بيتر ڤيرهايس (اخراج)،

---

[110] بيتر فير هايس مؤسس مشروع مسرح الحرب . حازم كمال الدين مدير جماعة زهرة الصبّار للمسرح .

فاضل عباس (مونولوج وچات)، سوسن السياب (حوار ديجيتال)، ظفار احمد (مشهد)، طه المشهداني (مشهد)، ناهض الرمضاني (مونولوج وچات)، محمد حسين حبيب (مونولج وچات)، سرمد السرمدي (چات)، باسم الطيب (حوار حي)، حسن خيون (حوار حي)، أزل يحيى ادريس (حوار حي)، مخلد الجميلي (حوار حي))[111]

ويرى الباحث الدكتور محمد حسين حبيب ، وهو أحد المشتركين في " مقهى بغداد " فضلاً على كونه باحثاً في التأسيس لنظرية المسرح الرقمي ، يرى أن العمل في هذه المسرحية لم يكتمل على نحو ما كان مخطط له إذ كان من (المؤمل في هذه التجربة عرض مشاهد مسرحية ارتجالية في ضوء حوارات الجمهور وأسئلتهم عبر الجات مع المشتركين من دول عدّة وأماكن وأزمان مختلفة جلست وتحاورت في زمن واحد في ضمن فكرة موحدة وفّرتها لهم هذه الشاشة الافتراضية العملاقة ... ولأجل أن يبقى مثل هذا الشكل المسرحي / الرقمي .. بما تزل الأفكار في بقيتها التي خصبتها الرقمية – علماً وفناً – هيمنت على العالم الإنساني برمته في أولى بدايات الهيمنة الإلكتروني ة التي ولدت ونسيت كيف تموت) [112].

وتثير المسرحية الرقمية لدى الباحث الدكتور محمد حسين حبيب جملة من المحاذير ، التي يستشفها مما اطلع عليه من دراسات وتجارب ، منها :

- انحسار دور الأستاذ في تقديم القواعد الملزمة ، في الخلق الفني ، كذلك المعايير الشائعة للحساسية الفكرية والجمالية ، وأرث التقليد والنزعات القائمة للكمبيوتر ، وستكون مهمته تلقين الماكنة مسائل أنظمة الألوان والأشكال والكلمات والنغمات وحركات الرقص .
- تبدو الرقمية الفنية مصدر قلق للكثيرين خوفاً من فشل الوصول لنظام برامجي يتفق على عناصره التقنية التي تدفع بالخلق الفني خطوات إلى أمام ، وهذه التقنيات من وجهة نظر البعض الآخر تفرض القيود على المخيلة الفنية ، ثم تسيير الإبداع لمناطق مسيّرة ومبرمجة لا إبداعية خالصة متنوعة الخيارات ، الأمر الذي يفقد الانترنت حياديته المتمثلة في كونه فضاءً لتبادل الخبرات والمعلومات المعرفية .
- الرقمية الفنية ، تدفع إلى تخطي بعض الأعراف والتقاليد ، طلباً لعدم تحجيم الانترنت ، فضلاً على المواقف الواجب اتخاذها بحذر شديد من بعض الظواهر الدينية والسياسية وما شابهها التي يطفح بها عدد كبير من المواقع الإلكترونية بهدف

[111] ينظر : مقهى بغداد ... مسرح عبر الانترنت هل هذا ممكن ؟ : د حازم كمال الدين : على الرابط : 782http://www.iraqalkalema.com/article.php?id=

[112] المستقبلية والمسرح – المسرح الرقمي أنموذجاً : د محمد حسين الحبيب ، على الرابط : www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=3316 - 127k

التسييس والترغيب لإيديولوجيات متطرفة تحاول أن تجعل من الهامش مركزاً ومن المركز هامشاً .

ثانياً : الرواية التفاعلية – الرقمية (Digital interactive novel) :

أ/ المفهوم والنوع :

هي إحدى الفنون السردية التي يقوم فيها المبدع باستثمار الخصائص التقنية للحاسب لآلي ، فضـلاً علـى شـبكة الاتصـال ، تلـك الخصـائص التـي تجمـع إلـى الـنص الكتـابي الرسـوم التوضيحية ، والجداول ، والخرائط ، والصور الفوتوغرافية ، والصوت ، والأشكال الكرافيكية ، فضلاً على النصوص الكتابية الأخرى ؛ كل ذلك عبر منظومة الروابط " = hyperlink " ذات اللون الأزرق [113]، وهذه الروابط هي بمثابة هوامش على المتن ، وذلك توفيراً للعرض أمام المتلقي لاختيار طريقة التصفح والتحميل ، والإضافة ، أو إعادة البرمجة .

والرواية التفاعلية تتشكل مساراتها النصية على وفق مستويين يكونان مسؤولين عن تحديد فرصة استثمار المبدع للخيارات التقنية التي تسهم في استدراج المتلقي وإشراكه في إعادة صياغة النص ، وتحديثه ، وهذان المستويان هما :

- **الرواية الأحادية :**

وهي الرواية التي تتمسك فكرياً ومنهجياً بوجهة نظر واحدة ، مع الأخذ بنظر الاعتبار ،أن مفهوم " وجهة نظر = point view "[114] طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها ، انطلاقاً من أجوائها فقط ، وأبسط من ذلك فإن مفهوم وجهة النظر يتلخص في كونه الزاوية ، أو الموقع الذي يضع الراوي نفسه فيه لرواية حكايته.

- **الرواية المتعددة :**

وفيها تتعدد وجهات النظر والأصوات وهي الأنسب ، والأكثر إثارة للنشر على الانترنت ، وتفيد في نسخها المطبوعة من إمكانية النص المتفرع ، إذ إن استعمال الروابط في غير هذه الرواية قد يعرّض ممارسات القراءة الحالية للخطر . وبهذا تكون الفرصة أوفر أمام المبدع ، لأن يتفنن في أدائه التقني ، وكذلك الفني الأمر الذي قد يجعل المتلقي أكثر إثارة ، ثمّ أكثر تفاعلاً .

ب/ نحو وفاق اصطلاحي :

لن يكون هناك خسارة إذا اتفقنا على مصطلح جامع مانع مثلما هو البحث عن تعريف جامع مانع ، وقد سبقنا في تأسيس المصطلح بمصطلحين ، الأول لمنظر ومطبق . والثاني لمنظر ، الأول محمد سناجلة أعني في اصطلاحه " الرواية الواقعية الرقمية " . والثاني للدكتورة فاطمة البريكي ، أعني اصطلاحها " الرواية التفاعلية ".

سناجلة شرح مصطلح " الرواية الواقعية الرقمية " على وفق رؤيته الخاصة للرواية التفاعلية ، وليس على أساس ما هو مألوف عن الأدب التفاعلي في الغرب القائم على فكرة التفاعل

---

[113] ينظر : النص المتشعب ومستقبل الرواية .

[114] ينظر : قراءة في " وجهة نظر " / د سمير الخليل : جريدة الصباح ، 31 كانون الثاني 2008، ع 1309 .

الموجودة نظرياً وتطبيقياً في جميع الأدب قبل الانترنت ، ومع تغير صور التفاعل وتطورها ، واستثمارها للمعطيات التكنولوجية الحديثة المتاحة لها في الفضاء الإلكتروني فضلاً على إمكانات الوسيط . فإن الأدب التفاعلي أفاد من كل هذه التقنيات ليجمع إلى المصطلح مفردة " الرقمية " ، فكان الأدب التفاعلي الرقمي .

غير أن ما جاء به سناجلة على حد قوله كما تلخصه الدكتورة البريكي ليس (على مستوى البنية السردية فقط ، بل على مستوى المتن السردي ، أو المضمون أيضاً . إنه يقدّم أدباً يحاول التعبير عن المجتمع الرقمي ، ويطلع " الإنسان "الإفتراضي " ويحاول تتبع لحظات تحوّله من كينونته الجديدة ، بوصفه إنساناً واقعياً ، يعيش في مجتمع واقعي محدد المعالم إلى كينونته الجديدة ، بوصفه إنساناً افتراضياً يعيش في الواقع الافتراضي)[115]. وهذا يعني أن قول سناجلة بـ " الرواية الرقمية " يتفي ضمن الوسيط الحاضن للنص بشقيه الداخلي / الحاسب الآلي ، أو الخارجي / الفضاء الشبكي . ولكن ألا يثير قوله بـ " الواقعية " في ذهن متعاطي الأدب دلالة معينة عن الرواية في إحدى مراحلها ، ونحن بطبيعة الحال لا نعني الرمزية ولا التاريخية ولا غيرها ، بل " الواقعية " ، وما دار حولها من جدل أسهم في ترسيخ حضورها في الوعي الثقافي العربي والعالمي لتكتسب دلالة اصطلاحية حري بنا الابتعاد عنها إذا طلبنا الدقة المصطلحية ، فضلاً على دفع خطورة اللبس الناجم عن استعارة ما ثبت على دلالة معينة لشيء هو قيد الإنجاز .

أما " الرواية التفاعلية " ، فهو مصطلح بني على تصوّر الدكتورة فاطمة البريكي عن الرواية التفاعلية في كونها (ذلك النمط من الروايات التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية " النص المتفرع " والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصاً كتابياً ، أم صوراً ثابتة ، أو متحركة ، أم أصواتاً حية ، أو موسيقية ، أم أشكالاً جرافيكية متحركة ، أم خرائط ، أم رسوماً توضيحية ، أم جداول ، أم غير ذلك باستخدام وصلات تكون دائماً باللون الأزرق ، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن ، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه ، أو ما يمكن أن يقدّم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات)[116].

وتلخص الدكتورة البريكي نقاط الاختلاف والاتفاق بينها " = الرواية التفاعلية " وبين سناجلة " = الرواية الواقعية الرقمية " على وفق ثلاثة محاور ، هي[117]:

---

[115] مدخل إلى الأدب التفاعلي : 123 – 124 .
[116] المصدر السابق : 126 .
[117] ينظر المصدر السابق : 126 – 127 .

ت–الشكل السردي ، وكلاهما يعني باستعمال تقنية النص المتفرع " = Hypertext " ، فضلاً على المؤثرات السمعية والبصرية المختلفة التي توفرها التكنولوجيا الحديثة ، وكلا المصطلحين لا يخلو من تأثير ذلك .

ث–المضمون ، ففي ضوء الموضوع تكون "الرواية الواقعية الرقمية " محصورة بزاوية المجتمع الرقمي الافتراضي ، المتشكل عبر شبكة الانترنت ، وبطل هذه الرواية بالطبع هو أحد أفراد المجتمع الافتراضي ، أي أنه إنسان افتراضي يعيش في مجتمع رقمي ، وفي شبكة العلاقات الافتراضية التي يبنيها ، ومنظومة القيم الأخلاقية التي يتصرف في ضوئها .

ج– الموضوع في " الرواية التفاعلية " هو أكثر سعة ؛ إذ ينفتح على كل ما يعنّ للإنسان من هاجس الكتابة عنه ، فيستطيع توظيف الأساليب الجديدة في الكتابة الإبداعية المعتمدة على الوسائط المتعددة والنصوص المتفرعة ، والتقنيات الحديثة من دون الالتزام بشرط الكتابة عن الفضاء الافتراضي . وهذه نقطة اختلاف واضحة .

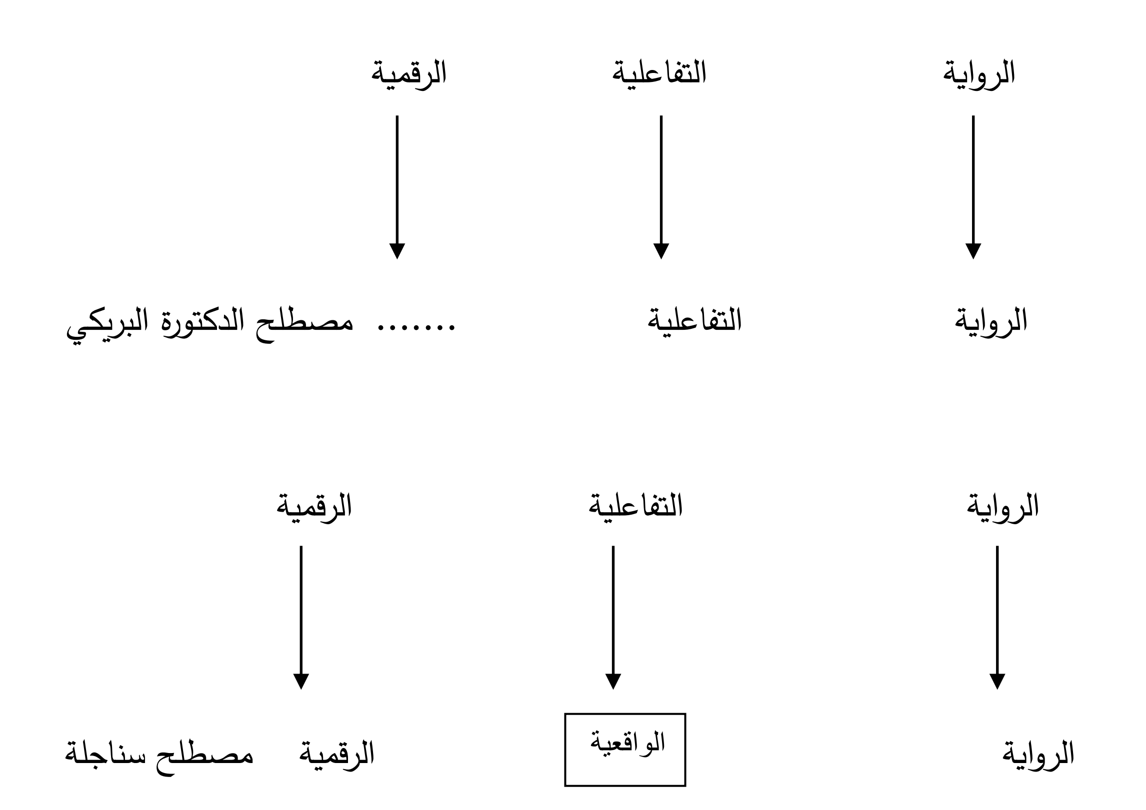
وتنتهي الدكتورة البريكي إلى القول :

(مع وجود الاختلاف في جوهر الفكرة بين " الرواية التفاعلية " و " رواية الواقعية الرقمية " إلا أن جميع الآراء تحظى بالاحترام وبإمكان المصطلحين أن يتعايشا جنباً إلى جنب في الفضاء الرحب في العالمين الرقمي والافتراضي ، دون أن ينفي أحدهما الآخر ، ولا شكّ أن البقاء سيكون لأفضلها ، وأكثرها قدرة على التعبير عن هذا النمط الأدبي الجديد) [118].

وفي الحق أن كلام الدكتورة البريكي يغري المرء بأن يدلي دلوه ، ما دامت الآراء جميعاً تحظى بالاحترام ، وما دامت المصطلحات يمكن أن تتعايش جنباً إلى جنب ، فضلاً على شعار البقاء للأفضل ، فأقول وهذه الحال بمصطلح " الرواية التفاعلية الرقمية " بوصفه مصطلحاً يمكن أن يعزز نقطة الاتفاق ، ويبدد نقطة الاختلاف ، وتشكيل المصطلح على هذا النحو ينطلق من طبيعة تشكيل المصطلحين المذكورين ، ونستطيع تمثيل ذلك في ضوء الخطاطتين الآتيتين :

---

[118] المصدر نفسه : 127 .



والمصطلح الجديد " = الرواية التفاعلية الرقمية " على هذا النحو يتفق مع مفردتين من كل مما سبقه من مصطلحات ، فمع " الرواية التفاعلية " ، فإنه يتفي ضمنه جملة كاملة ، ومع الرواية الواقعية الرقمية ، فإنه يتفي ضمن طرفي المصطلح ، أي الأول والأخير ، ويوفر بديلاً لوسطه " = الواقعية " لأسباب تتعلق في استقرار مصطلح الواقعية ، ودلالته المحددة بمذهب أدبي معين .

والمصطلح المقترح " = الرواية التفاعلية الرقمية " لا يختلف عن مصطلح الدكتورة البريكي " الرواية التفاعلية " إلا بإضافة صفة " الرقمية " ونحن نعمد إلى تلك الإضافة انطلاقاً من أن التفاعلية من دون " = الرقمية " نهج أدبي ثابت قبل وجود الوسيط الإلكتروني [119] الأمر الذي يجعل مصطلح الدكتورة البريكي بحاجة إلى " الرقمية " التي تشير فيها إلى نظام البعد الثنائي " 1/0 " المعتمد في تذويب المدخلات الحسية وتحويلها إلى أعداد يعاد ترجمتها إخراجاً على هيأة الإدخال نفسها ولا عذر لنا – ونحن جميعاً شركاء – إذا قلنا باعتبار تقنية " Hypertext "هي الآلية المطلوبة للتفاعلية ، لأن التفاعلية الحقيقية على أساس التأصيل – ليست من حصة الوسيط الإلكتروني المسؤول عن النظام الرقمي ، بل هي من حصة المتلقي الرقمي في محاولة استدراجه وإشراكه . وعليه لن يكون فينا خاسر (الباحث و البريكي و سناجلة

[119] ينظر الفصل الأول من هذه الدراسة " الوسيط الورقي " .

) ولن يكون فينا رابح سوى المصطلح نفسه ، إذا اعتمدنا " الرواية التفاعلية الرقمية " مصطلحاً يخفي وراءه هذا الجنس الإبداعي من الأدب التفاعلي الرقمي .

وعليه يمكن الانتهاء من مطلبي التعريف والمصطلح إلى القول بأن تعريف الراوية التفاعلية الرقمية (سلسلة من المدركات السردية اللفظية ، والمرئية ، والسمعية المنتظمة في جهاز الحاسب الآلي وفق أنظمة تقنية إلكترونية ، ولتي ينتجها المبدع عبر تقنية " النص المتفرع Hypertext " اعتماداً على منظومة الروابط / الوصلات " hyperlink " المعلّمة باللون الأزرق ، وتكتسب الرواية الرقمية صفة التفاعلية عبر إطلاقها في الفضاء الشبكي الخارجي ، فضلاً قدرتها على دفع المتلقي الرقمي إلى الإبحار والتأويل ، إعادة التشكيل ، والكتابة) .

ج/ ظهور الرواية التفاعلية الرقمية :

مهّد الأدب الغربي لظهور الرواية التفاعلية الرقمية ، لأن التكنولوجيا الحديثة ولاسيما الجانب الإلكتروني منها كان تقنية غربية أولاً بفعل حاجتهم إليه ، ومن هنا اتسع هذا الإنجاز ليعمّر كل مجالات الحياة ، ومنها الأدب بطبيعة الحال . فكان حقاً على الأدب والتكنولوجيا أن تناسلا لولادة أجناس تكنو – أدبية فشاع ما عرف ابتداءً " الأدب التفاعلي " ووصف الأدب الإلكتروني ، أو التكنو – أدبي ، ومن رحم ذلك ولدت الرواية " التفاعلية الرقمية " .

ومن الإرهاصات الأولى للرواية التفاعلية الرقمية ، قصة " الظهيرة ، قصة = story afternoon " ألفها ميشيل جويس سنة 1986م مستعيناً ببرنامج " المسرد =story space " الذي وضعه بمعية " ديفيد جي . بولتر David J . Bolter " سنة 1984م [120] ولا ترى الدكتورة عبير سلامة في هذه القصة ملامح روائية تفاعلية رقمية لأسباب تجملها بالآتي :

ح- ظهيرة ، قصة ، حسب عنوانها وحسب المتابعات النقدية لها ، فإنها ليست متاحة للقراء على الانترنت ، ومن أشكال الترويج لبيعها ، فإنها توصف بأنها رواية في بعض التعليقات التعريفية التي تظن أن جمهور الرواية أكبر من جمهور القصة .

خ- هي قصة تشعبية متفرعة غير تفاعلية ، وغير جيدة من وجهة نظر نقاد باحثين مثل " J.Yellowlees Doygles " التي ناقشت تأثيرات النص المتشعب / المتفرع على فعل القراءة ، في دراستها المشهورة " كيف أوقف هذا الشيء ؟" وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن قصة " ظهيرة لا تتقدم ، بل تدور في مسارات متكررة ترهق ... " [121].

د- إنها قصة / نموذج تطبيقي لبرنامج " story space " كتبت سنة 1987م ، ونشرت عن طريق مركز " Riverrun " سنة 1989م ، ثم انتقلت حقوق التوزيع منذ سنة

---

[120] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 115 .

[121] ينظر : عدم اطلاع ، عدم الإلمام ، الخطأ في مقال سناجلة ، د عبير سلامة على الرابط : 35239http://www.middle-east-online.com/?id=

1990م إلى " Eastagate systems " لتوزع على أقراص مدمجة ، ولم تنشر إلى الآن على شبكة الانترنت .

(وبعد مرور عشرة سنوات من صدور الرواية التفاعلية الأولى في العالم ، باللغة الإنجليزية ، صدرت عام 1996م أول روايتين تفاعليتين فرنسيتين على قرص مضغوط ، إحداهما بعنوان " عشرين في المائة حب زيادة " لفرانسو كولون . والأخرى بعنوان " الزمن القذر " لفرانك دوفور) [122] إلا أن هذا العام " – 1996 " شهد أول ظهور لرواية تفاعلية رقمية بالمعنى الحقيقي لما اصطلحنا عليه ، تلك هي رواية " شروق شمس 69 " " لروبرت أولاند " المعروف باسم " بوبي رابيد " وقد نشرتها " sonic net " ولا تزال منشورة على الموقع :

http://www.sunssnine69.com/69_start.html

ومن الجانب التقني لـ " شروق شمس 69 " نقتطع شيئاً من تعليق الدكتورة عبير سلامة ، إذ تقول :

(لا ينهض تصميم " شروق شمس 69 " على رؤية واحدة ، إذ إن سلسلة القصة تتفكك فيما يشبه المشاهد السينمائية ، وكل منها يحكي من وجهة نظر مختلفة ... يستطيع القارئ أن يتبع هذا بالنقر على تقويم يضمّ تاريخاً تفصيلياً للأحداث ، توجد أيضاً رابطة تدعو القارئ لأن يكون طائراً للحصول على وجهة نظر إجمالية ، ورابطة أخرى لمعرفة وجهة نظر كل شخصية ، هكذا يتّبع القارئ الصلات لاكتشاف نقاط التحوّل المختلفة في القصة ... القارئ طوال الوقت يعرض ، ويضيف ، ويقيّم ، ويفهم التعقيد في النهاية يشارك فعلياً في قول الحقيقة برواية) [123].

أما عن الجانب التكويني والإبداعي لهذه الرواية " = شروق شمس 69 " فإننا نقتطع ما جاءت به الدكتورة فاطمة البريكي ، إذ ترى [124] أن " شروق شمس 69 " مثال جيد للعمل التعاوني الذي يدمج مواهب مجموعة من الفنانين والمبرمجين بالإضافة إلى المؤلف الحقيقي ، وبهذا يتفي ضمن لعمل الناتج صوراً ، وتصميمات ، وتسجيلات صوتية ، لبعض البرمجيات .

تحكي الرواية قصة حقيقية جرت أحداثها في 1969/12/6م ، مات فيها أربعة أشخاص في حفلة موسيقية . وبعد أكثر من ثلاثين سنة ، ما زالت جريمة القتل ترنّ كنهاية رمزية للستينيات . تطرح هذه الجريمة في " شروق شمس 69 " بشجاعة كبرى لتكون الرواية آلة زمن تصل الحاضر بالماضي ، وتحاكم مخازي العصر .

يتميز هذا العمل الأدبي الإلكتروني بأنه يدعو القرّاء لإضافة مغامراتهم الافتراضية إلى بنية النص الروائي ، وذلك كما يلي : (لا تنسَ إضافة مغامرتك إلى سجل ضيوف رواية 69 هذه فرصة لتغيير الماضي) وبالاعتماد على ما يصله من المتلقين المستخدمين من مشاركات ،

[122] مدخل إلى الأدب التفاعلي : 115 ، وينظر : من النص إلى النص المترابط : 256 .
[123] النص المتشعب ومستقبل الرواية : د عبير سلامة .
[124] ينظر مدخل إلى الأدب التفاعلي : 115 .

وإسهامات ، ينشر " رابيد " في كل شهر ، فصلاً جديداً تدمج إسهامات المتلقين / المستخدمين في المتن الرئيسي ، دون أن يفصل بين إضافة المبدع ، وإضافة المتلقي ، إذ تتوحد الأدوار هنا ويصبح الجميع مبدعاً ومتلقياً في آن ، ويلتقي هذان الطرفان ، على سطح الطرف الثالث من أطراف المنظومة الإبداعية لملء الفراغات ، كل حسب نظرته للأحداث . وبذلك تمتد عملية الخلق النصي ، وتنفتح الرواية للتوسع بلا حدود ، مع ذلك التأثير المضاعف لدمج التاريخي والتخييلي لتصميم جذّاب .

لم يعدم الأدب العربي هذا الجنس من الرواية التفاعلية الرقمية ، وتحقق الأمر على يد الروائي محمد سناجلة ، إذ انهى عام 2001 عمله في كتابة رواية " ظلال الواحد " الذي اعتمد في اظهارها على تقنية " Hyper link "أي الروابط المستعملة في بناء صفحات الويب ، ثم كانت على شبكة الانترنت في موقعه [125] :

www.sanajlehshadows.8k.com

وهو أول أديب عربي استطاع اختلاق هذا الجنس التفاعلي الرقمي عبر الفضاء الشبكي (ويخضعها لأفكاره الروائية ، وكان مثل هذا الأمر يعدّ حلماً من أحلام الروائيين ، أو الأدباء الذين بدأوا منذ سنوات يتعاملون مع الشبكة ، وينشرون إنتاجهم الأدبي " الخطي " نشراً إلكترونياً ، ولكنه أقرب إلى النشر الورقي ، من حيث عدم الاستفادة من تقنيات الشبكة وبنيتها ، في إنتاج أدب عربي جديد ، يستفيد من ثورة الوسائط المتعددة ومن تقنيات النصّ المرجعي الفائق " Hyper text ") [126]

– آليات تشكيل الرواية التفاعلية الرقمية

لا بد للمبدع في إنتاج الرواية التفاعلية من اتباع أسس تقنية وفنية معتمدة في تشكيل الرواية رقيماً ، بغية توظيف أكثر من عنصر على المستوى الصوتي والحركي فضلاً على المستوى الكتابي ، ومن تلك الأسس والآليات :

* ينهج المبدع في إنتاج الرواية التفاعلية الرقمية إلى كسر النمط الخطي السائد مع الرواية الورقية التي يلتزم فيها المبدع خط سير واضح لا يخالف فيه المتلقي ، و إلاّ خرج دون فهم محدد ، وما ذلك إلا لأن بنية الرواية كانت تفرض على المبدع طريقة محددة لتأتي بثمارها ، ولن يُؤتى ذلك عند مخالفته الطريقة . أما في الرواية التفاعلية فالمسار يكون لا خطياً إذ إن النص يتحرك على نحو متفرّع تقودك فيه منظومة الروابط " Hyper link " .

[125] ينظر الرابط :
http://www.middle/east_online.com/?id=22055&format=0

[126] ينظر : على جناح السليكون والفرحة : أحمد فضل شبلول ، على رابط :
http:// 195.224.23011/cultyre/?1d=22973

* الاعتماد في كتابتها وتأليفها "=الرواية التفاعلية الرقمية " على برامج إلكترونية ، ولا تكتسب صفة التفاعلية إلا ببثها على شبكة الاتصال الدولية ، عبر أحد المواقع الإلكتروني ة التي تسهم في تقديمها إلى عدد لا يحصى من المتلقين / المستخدمين في مختلف الأعمار والتوجهات والمستويات الأمر الذي يفرز مستويات تلقي مختلفة تعكس الاختلافات المرجعية للمتلقين .

* أشهر البرامج الإلكترونية التي يعتمدها الروائي التفاعلي الرقمي هي :

أ/ المسرد " story space " وهو عبارة عن بيئة بسيطة لكتابة تسمح للمتلقي المستخدم بتنظيم شظايا النص في ضوء خلق مساحات للكتابة ، ونوافذ يمكن ربط إحداها بالأخرى ، فضلاً على إمكانية تضمين النصّ أشكالاً جرافيكية باللونين الأبيض والأسود غالباً و أصواتاً وأفلاماً ، يظهرها النص التفاعلي الرقمي .

ب/ وعلى هذا النحو برنامج الروائي الجديد "= new novelist " [127] .

إن السمة التفاعلية المسؤولة عن تجنيس الرواية التفاعلية الرقمية تفرض على المبدع أن يهيكل نصّة وفقاً لمسارات عديدة يمنح – في ضوئها – المتلقي / المستعمل حرية اختيار المسار الأكثر جاذبية ، ولاسيما ما يتناغم ومرجعياته الثقافية والمعرفية التي تكفل له تحقيق قدر أكبر من التفاعل .

وفي ضوء فهم التفاعلية المقترح عبر هذه الدراسة [128] فإن التفاعلية تتجلى في الرواية الرقمية عبر تضافر أنماطها ، أعني التفاعلية الموضوعية بأنواعها العمودية والأفقية والمزدوجة ، فضلاً على أهمية التفاعلية الذاتية التي تنشط للوهلة الأولى في لفت انتباه المتلقي ، ثم استدراجه لممارسة الخيارات التقنية على وفق المسارات المتاحة سلفاً ليكون مشاركاً حقيقياً ولاسيما في إعادة الصياغة والإنتاج ولا يعني التضافر المزعوم بين أنساق التفاعلية على النحو الأرقى / الحلم ، ولكن على النحو الكافل لشروط استدراج المتلقي وإشراكه .

<u>هـ / الأداء الرقمي والفني لمنظومة الروابط = Hyper link:</u>

للروابط في النص المتفرّع ولاسيما الراوية منه مهام تقنية تلقي بظلالها على البعد الفني ، والتقني / الرقمي لطريقة تلقي النص ، ثم على قدرة تأثير النص في المتلقي ، وتتضح المهام التقنية والفنية التي تنوء بها منظومة الروابط عبر مجموعة من النقاط نجملها في الآتي:

<u>1/ الهيمنة الأيقونية :</u>

---

127 ينظر الرابط :
http://www.newnovelist.com/?source=writersgoogle

128 ينظر : مبحث تصنيف التفاعلية في هذا الكتاب .

إن مادة الفضاء الشبكي ، وفي ضوء الوسيط الإلكتروني / الحاسب – تؤسس – اليوم – لمفهوم اللغة الأيقونية تلك اللغة التي تذكرنا بطريقة الكتابة الفطرية التي تواصل في ضوئها الإنسان أول مرة ثم دوّن معارفه وثقافاته ، أعني الكتابة التي اعتمد فيها الإنسان طريقة الرسم ، ولاسيما ما يسمى بالكتابة الصورية ، وتقنية الروابط المستوحاة من النظام الأيقوني المعتمد في تضييق مساحات الحاسب الآلي وشعبه التقنية مثل الأيقونة الدالّة على أقسام الجهاز وملفات الذاكرة فيه ، أعني أيقونة " My computer " . أو أيقونة " الوثائق = Document " وهكذا هذا النظام الأيقوني البارز على سطح المكتب أفاد منه النص المتفرع عبر منظومة الروابط بين أجزاء النص .

والحق أن اللغة الأيقونية لها القدرة على اختزال مسارات مختلفة من مفاهيم اللغة الألفبائية ، لأن الصورة إنما تجسّم على نحو متطابق أو معادل – ما تعكسه على نحو يتطابق فيه الدال والمدلول ، والمهيمن الأيقوني يسجّل هيمنته بفعل هيمنة الوسيط الحاضن / الحاسب الآلي الذي تأسس على كثير من الثوابت المعبّر عنها بأيقونات هي محل تواضع تقني ابتداءً ، ثم أصبحت محل تواضع ثقافي ، ومعرفي شمولي / عالمي ، فالمتلقي الرقمي في الغرب والشرق يعرف موضع الوثائق / Document في ضوء الأيقونة على سطح المكتب " Desktop " من دون الرجوع إلى ما ذيّل به أسفلها وعلى هذا النحو يعرف المتلقي / المستعمل موضع شبكة الانترنت " Internet " وهكذا دواليك كثير من البرامج والنوافذ المرافقة للوسيط الناقل فضلاً على الوسيط الباث .

إن اللغة الأيقونية الفاعلة تعيد إلى الأذهان التواضع البشري على اللغة الصورية / الرسم في المراحل الأولى ، وقد نما عنها في ما بعد نظام الكتابة على مستوى المقطع ثم الحرف ، ثم الرمز ، تلك اللغة التي نُعت من تخلف عن اتقانها بالجهل ، فهل نحن اليوم أمام نظام أيقوني يرافق الوسيط الإلكتروني يؤسس فيما بعد للغة محكمة القواعد واضحة الرؤى لعالم أراده الله شعوباً وقبائل متعارفين متواصلين ؟ .

ولما كان النظام الأيقوني جنساً / أصلاً تقنياً في الوسيط الإلكتروني ، فإن الروابط في النص المتفرع نوع / فرع منه عليه ، وإذا وصل مصممو الوسيط الإلكتروني الحاسوب لنظام محدد ، ومتعارف عليه في منظومة الروابط وانسجامه مع مختلف الموضوعات المعالجة إلكترونياً فإننا سنجد أنفسنا أمام لغة جديدة ، وأبجدية أيقونية جديدة يمكن في ضوئها ابتكار أسرار علمية وعملية ليست في شدّ المتلقي وأسره ، بل لخلق لغة نتواصل بها عالمياً مع مختلف شعوب العالم على اختلاف ثقافاتهم ولغاتهم ومعارفهم لأننا جميعاً عبر الفضاء الشبكي نكون أمام أبجدية نتقن باتقانها التواصل مع الآخر . وعليه فإن الوسيط الإلكتروني يعلن اليوم عن أبجديته الأيقونية

مثلما كان للوسيط الطيني أبجدياته المسمارية ، ومثلما كان للوسيط الورقي أبجدياته الحرفية والصوتية .

2/ تعددية الإبداع / عمق النص :

لمنظومة الروابط القدرة على إحالة المتلقي إلى مبدع ، وبذلك يتمّ تذويب الحدود الفاصلة بين المبدع والمتلقي الذي يقدّم اضافته على نحو نستطيع معه اقحامها النص ، وتصل بسرعة البرق إلى الموقع الباث لتأخذ مجراها لحيز التنفيذ ، وبذلك نكون أمام نتاج تعددي بتعدد مشاركات القراء ، إذ (القراءة ستصبح عملية بنّاءة بدرجة قصوى ، وإن علاقة القراء بالنص الأدبي المطبوع ستختلف ، فتصبح ، ومن ثم ، علاقاتهم بنص الشبكة ، رواية مستقبل أسهل)[129].إن السحر الذي تثيره الروابط وهي تخفي وراءها ما تخفيه لا شكّ يدفع القارئ إلى التصفّح ثم يدفعه الفضول إلى المشاركة ، ويترتب على المشاركة نتيجة مفادها يتلخص في أن القارئ سيضيف إلى النص شيئاً من وعيه وثقافته و معرفته مما يجعله متنوعاً ومتعدداً بعدد المتلقين / المستخدمين الفاعلين على شبكة الاتصالات ، ومثلما أحالت تلك الشبكة العالم إلى قرية صغيرة ، فإنها ستحيل النص التفاعلي – الرقمي لو اتقنت صناعته إلى منجم من المعارف والثقافات الحضارية المتعددة بتعدد أقطاب المشاركين وعلى اختلاف مشاربهم الحضارية والثقافية والمعرفية .

3/ هيكلة النص المتفرّع / الخارطة :

الخارطة هي (تمثيل منظّم للمعلومات داخل النص المترابط ، وما يتصل به من وثائق . إنها تنظيم لمجموعة من العقد والروابط بناء على علاقات متعددة " الانسجام ، المنطق ، الاشتراك ، السببية " . وحين تتشكل الخارطة من مجموعة من العقد وروابطها فهي بذلك تتخذ مظهر " الفهرست " " بالنسبة للكتاب مثلاً " وتقدّم تبعاً لذلك رؤية أو بينة شمولية عن " النص المترابط " بحيث لا تسمح للمبحر بالضياع أو التيهان . إنها هي التي توجهه إلى المقصود . وفي هذا الإطار يلزم تمييز الخارطة عن الصفحة التي هي الوحدة الأساس لوثيقة النص المترابط ، أو للموقع على شبكة الانترنت)[130]. والدليل إلى كل مفاصل خارطة النصّ المتفاعل إنما يتم في ضوء منظومة الروابط " = Hyper link " ، التي تقدّم نظاماً للاختيار الإرشادي ، الاختيار الذي يضيء طريقاً أمام خيال المتلقي ، من دون أن يعوق استكشافه طرقاً أخرى ، ومن دون أن نعني وضوح النصّ ومن غير أن تشكّل الروابط تحالفاً ضد المشاعر التي يمكن أن تثيرها الكلمات فالمشاعر يمكن أن لا تثار على الإطلاع مع نص خالٍ من الروابط سواء أكان

---

[129] النص المتشعب ومستقبل الرواية : دعبير سلامة .

[130] من النص إلى النص المترابط : 260 .

غامضاً أو واضحاً . نظام الروابط في النص لمتفرّع جاء بديلاً عن نظام التعليم الجيد الذي يتجلى في ضوء قراءة نص كتابي بدون الحاجة إلى صور ، أو نص تشكيلي بدون الحاجة إلى كلمات [131] الأمر الذي يكشف في هذه المرحلة الزمنية من تاريخ البشرية عن إمكانية تضافر الفنون والعلوم على تقديم المشاعر الإنسانية النصية سواء الكتابية منها أو التشكيلية . السمعية أو المرئية ، الثابتة أو المتحركة .

وعلى هذا النحو يمكن تقديم المادة العملية بطريقة أدبية تلفت الانتباه لا لترسيخها في ذهن المتلقي وحسب ، بل ليضيف إليها في القابل من عمره وعلمه شيئاً جديداً ، وحسناً يفعل مقدمو برامج عالم البحار ، وكذلك عالم الحيوان ، عند تقديمهم البرامج بلغة أدبية لا تخلو من الصور المجازية والاستعارية فضلاً على الأداء السردي على نحو يُستمتع فيه علماً وأدباً .

4/ حيادية الروابط / حيادية الأيقونة :

لا يمكن أن يحررنا النص المتفرّع ، ومن أجناسه الرواية التفاعلية الرقمية من الضغوط الأيديولوجية [132] الداعية إلى القبول ، أو التعاطف مع الإنجازات المنسوبة إليها ، إذا لم يتم التأسيس لمنظومة روابط متعارف عليها ثقافياً ومعرفياً تنبع أساساً من هذه الأمة ، أو تلك ، ولنبدأ سواسية كأسنان المشط ، لتكن منظومة الروابط نابعة من طبيعة الوسيط الحاضن والناقل لها ؛ فلقد جرّبنا الأبجديات التي " وضعت " على الطين وما قادتنا إليه .

وجرّبنا الأبجديات " الموضوعة " على الورق وما قادتنا إليه . والآن حري بنا أن نتفق " فقط " لا أن نضع الأبجدية الأيقونية ، دعونا ننصت " فقط " للوسيط ، وهو يؤسس الأبجدية الأيقونية لكل البشر ، لأنه عصارة جهود حبست أنفاسها قروناً لتقدّم شيئاً ليس ذنبها ، إذا نحن أسأنا استخدامه لمصالح آنية أيديولوجية سلطوية ، إنه عصر الوسيط الإلكتروني ، فلننصت له ولنسمع ما يريد ، قدر استماعنا واصغائنا لما أردناه ، ولما أرادته مرجعيتنا الثقافية والمعرفية فضلاً على أهوائنا الذاتية – طوال هذه الحقب الماضية – .

5/ منظومة الروابط = منظمة حقوق القارئ :

فاعلية القارئ في النص المتفرّع ، فاعلية متنامية توازي القدر المعرفي وتنوعه في مجال الوسيط الحاضن والناقل ، أعني الحاسب الآلي ، والفضاء الشبكي ، ولذلك علينا بوصفنا عرباً ترغب في السير بالركب الحضاري ولاسيما التقني ، أو قل الأيقوني ، من غير الانسلاخ من تراثنا وعراقتنا ، علينا أن نمتهن أسرار اللعبة قبل اكتشاف المهيمن الأيقوني ، الذي يسعى إلى تزويدنا لا نعرف لها في مرجعيتنا العلمية والثقافية ما نستطيع به مضارعة العالم الرقمي ، دعونا مثلاً أن نسهم بإنجاز نظام توصيف رمزي لنص متفرّع يكتب كل رموزه الأيقونية من واقعنا

---

131 ينظر النص المتشعب ومستقبل الرواية ، على الرابط السابق .

132 ينظر النص المتشعب ومستقبل الرواية .

الحاضر أو تراثنا الزاخر ، من رموز لغتنا العربية ، ورموزنا الرياضية وبذلك يكون نظام تقني " ل . و . ن . م " أي لغة وصف النص المتفرّع يوازي في أدائه التقني نظام " HTML " أي " Hyper text marque languge" أي لغة ترميز النص المتشعّب ، وبذلك يسهل علينا – العرب – أن نتعلم وأن نلحق الركب بكل إرثنا ورموزنا وبكل حاضرنا وماضينا ، ولأن الرموز المرافقة لواحدات النظام المقترح عربياً ليست مقتطعة عن المرافق المعرفي الأول ، أعني اللغة بكل أبعادها الرمزية والنفسية . وليست ذلك ببعيد عن همّة أمة طالما كانت تنشد قوله تعالى " كنتم خير أمة أخرجت للناس " .

إن منظومة الروابط كفيلة بإفراغ اللغة من سلطة الضغط الأيديولوجي في ضوء الوفرة المتعددة والمطلوبة في النص التفاعلي الرقمي ، لأنها تبقي الباب مفتوحاً أمام القارئ / المستخدم الذي يسعى لاختيار ما يناسب مرجعياته الإنسانية والفطرية . ولذا فإننا نطمح ، ونتمنى على المؤسسين لنظام أيقوني الحيادية والموضوعية لكي يهيّئ الخيار المرغوب فعلاً لا الخيار المتيسّر الموضوع حصراً لكل قارئ ، وليكن هذا شرطاً للتفاعل الإنساني بكل ما لهذه الكلمة الأخيرة من أهمية طالما أغفلناها ، فعلقت البشرية بكثير من مؤامرات التفرقة والعنصرية .

وعليه ، فكلما كانت الأيقونة فارغة من نزعات وأهواء مرجعها سوى نزعة الحقيقة الواضحة التي لا تخضع لجدل فإننا سنكون أمام أبجدية يتعسر على اثنين الاختلاف فيها . وبذلك سوف تحيا البشرية عصر البلاغة الأيقونية المفارقة لفعل بلاغة الكلمة / الرمز ، ولا خيار في ذلك إذا تذكرنا الفارق الوسائطي بين الطين والورق ، والرمزي / الشفاهي ، أو قل الرمزي / الكتابي . بين تلك الوسائط " الطينية / الورقية " وبين الوسيط الإلكتروني / الافتراضي / الخيالي / السابح في الفضاء ، الكائن بين يديك ، أمام عينيك ، وهو – هذا العالم الإلكتروني / ما بين طرفة عين ، وضغطة إصبع على أيقونة أمسك بها أو ثبّت عليها مؤشر " mous " .

<u>6/ موضوعية الروابط وذاتيتها :</u>

الوسيط الحاضن يتطلب روابط ذاتية تتلاءم وطبيعة الحاضن التقنية ، وكفاءته الرقمية على إحالة المدخلات إلى أرقام على وفق نظام بعدّ الثنائي " 1/0 " ولا بدّ من روابط موضوعية مع الخارج الفضاء الشبكي يستطيع المستخدم – متلقياً كان أو مبدعاً – عبرها تمرير ما يريد تمريره من نص إبداعي أو معرفي أو ثقافي على نحو يدعو إلى المشاركة والتواصل بغية الإضافة والملاحظة . ونواة ذلك أن قارئ مادة الانترنت في هذا اللقطة الزمني من حياة البشرية يعتمد " على كلمات إرشادية ، أو مواد بصرية مثل الصور والخرائط " .

ولن تؤثر روابط الرواية التفاعلية – Hyper fiction – [133] الرقمية في سحب الاهتمام إلى آليتها بعيداً عن النص نفسه مما يؤثر على عملية الوهم ، كما تذهب إلى ذلك الناقدة الواعية الدكتورة عبير سلامة وذلك إذا سلمنا بخيال يمكن تحقيقه يوماً ما ، أعني المعجم الأيقوني ولا غرابة إذ إن نظام النص المتفرّع / المترابط Hyper text أُنشيء أولاً على وفق نظام الترابط الدماغي عند الإنسان ، وأوضح من ذلك أنك عندما ترتبط بوجه إنسان معين سرعان ما تنفتح أمامك ملفات حياته ، أو قل ملفات خبرتك به وذكرياته ، ومماته ، وأولاده .. إلخ ، فما أشبه هذا بالأيقونة التي تحيلك على كل ما يقف وراءها إذ بمجرد تمرير إصبعك عليها فإن جيشاً من المعلومات يكون على أهبّة الاستعداد للمرور أمامك .

إن آلية النص المتفرّع في ضوء النموذج التقني المهيمن حالياً تقوم على أساس محاكاة عمليات التفكير المترابطة ، وعليه فإن هذه الآلية في استعمال النصّ أشبه ما تكون بعمل العقل (تحفّز مستمر لاستقبال المعلومات وتصنيفها وتحليلها ، بحيث لا يصمد تصوّر خلال القراءة إلا بتكرار محفّزاته ، وبذلك يصبح النص كلاً محتملاً ، وليس كلاً حقيقياً ، فلا تتوحد مفرداته بصورة إشكالية دائماً ، تمثل ارتباطات التشكيل المتشعب الأكبر الذي هو المجتمع) [134].

الرواية التفاعلية الرقمية ، صفات النص و المبدع :

أجملت الدكتورة فاطمة البريكي صفات الرواية التفاعلية الرقمية ،لعل أهمها :

ـ على المبدع الإلمام الواسع بالحاسب الآلي فضلاً على لغة البرامج ،ولاسيما هذه المرحلة ببرنامج" HTML" وما يجري له من تحديث ،ويتهيّأ لمعرفة المزيد عن برنامج " فلاش" /" ميكرو ميديا فلاش" ؛إذ ليس العصر عصر كلمة ،وحسب،بل هناك ما يقابلها،وما يتطلبه النص التفاعلي الرقمي ،مثل المونتاج ، والمكساج والموسيقى التصويرية ،والإخراج الفني[135].

الرواية التفاعلية الرقمية يجب أن تنفتح على أفاق متعددة ،ولا تقتصر على رواية واحدة يتبناها المبدع ،ويروِّج لها كي يتمكن القارئ من التلاعب بطريقة بنائها وهيكلتها ،أو بطريقة قراءتها.

الرواية التفاعلية الرقمية،وبفعل تعدد خيوطها تتكفل بشد انتباه المتلقي ليجد نفسه مشدودا إلى أحد خيوط الرواية يتتبعه ،ويستعين بكل ما يمكن أن يقدم له من إضاءة تساعده في التعرف على تفاصيله،ولكن تبقى في المقابل كثير من الخيوط الغائبة عنه ،والتي لا يكاد يعرف عنها شيئا ،مما يدعوه إلى كتابة تعليقه والتنافس حوله مع غيره من القراء،الذين يختلفون،إذ يختلف

---

133 هذا أحد المصطلحات المرافقة لمصطلح الرواية التفاعلية الرقمية : Digital interactive novel ، ينظر مدخل إلى الأدب التفاعلي ، والنص المتشعب ومستقبل الرواية .

134 النص المتشعب ومستقبل الرواية .

135 ينظر،مدخل إلى الأدب التفاعلي ،مبحث الرواية

عدد منهم في اختيار خيط من خيوط هذه الرواية فيقدم كل منهم قراءة مختلفة تثري الرواية وتنعشها بعدد القراءات التي تنفتح عليها.

النهايات غير ثابتة ،وكل قارئ ينتهي إلى نهاية تختلف عما انتهى إليه غيره،وهذا يعتمد على الخيط الذي يتبعه كل قارئ منهم ،وعلى مدى استعانة قراء الخيط الواحد بالمواد غير النصية الملحقة به،كالجداول ،الصور ،والخرائط ،والملفات الصوتية وغيرها.

ثالثاً / القصيدة التفاعلية – الرقمية

أ/ المصطلح و المفهوم :

– المصطلح :

ميزت الأستاذة فاطمة البحراني [136] في ضوء دراسات سبقتها بين مصطلحات ثلاثة هي :

1– القصيدة التفاعلية ومقابلها الغربي Interactive Poem أو Hyperpoem [137].

2– القصيدة الرقمية ومقابلها الغربي Digital Poem [138].

3– القصيدة الإلكترونية ومقابلها الغربي Electronic Poem [139].

هذه هي المصطلحات التي تنضوي تحت ما سمي بـ " الشعر الرقمي " أو " الشعر الإلكتروني " [140] والأول " = القصيدة التفاعلية " يشير إلى نص مقدّم في ضوء الشاشة الحاسوب يثير المتلقي ويشدّه للمشاركة دون شروط أخرى ، أما الثاني " = القصيدة الرقمية " فذلك باعتبار ما يعتمده الوسيط من تقنية في إخراج النص على أساس نظام العدّ الثنائي (1/0) . أما الثالث " = القصيدة الإلكترونية " فإن سبب التسمية يعود إلى طبيعة الوسيط الحامل لها إذ أصبح يقدّم عبر الوسيط الإلكتروني .

إن تسمية الشعر الإلكتروني إنما تعود إلى الأخذ بنظر الاعتبار مجمل الوسيط الناقل "الإلكتروني " أما تسمية الشعر الرقمي ، فإنها تؤخذ بنظر الاعتبار التقنية المعتمدة في إدخال المعلومات أعني الرقمية التي تحيل مختلف النصوص عبر نظام العدّ الثنائي إلى (1/0) .

وعلى العموم ، فإنما يفسّر كثرة المصطلحات ذوات المعاني المتوازية التي ترافق الأدب التفاعلي الرقمي يعود من وجهة الأستاذة فاطمة البحراني إلى :[141]

– عامل الترجمة الذي لا ينقل المفاهيم والدلالات بنحو عالي الدقة ، ولاسيما المصطلحات ، لوجود فارق بين تداولية الألفاظ بين الناطقين باللغات المتنوعة ، فضلاً على سعة المعجم في لغةٍ ، وانحساره في لغة أخرى .

– كل المصطلحات ترتبط بوسيط واحد هو " الحاسب الآلي " وهو أمر مشكل في الفصل بينها ؛ لأن مجرد الارتباط بمصدر لا يعني توحّد الوظائف والدلالات .

---

[136] ينظر : الأدب والتكنولوجيا : القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والإلكترونية : مراجعات في تثبيت المنجز العربي : فاطمة البحراني :

.php18/fatimabah18http://www.oudnad.info/

[137] المصدر السابق : 74 وينظر : من النص إلى النص المترابط : سعيد يقطين .

[138] القصيدة الرقمية : مرح البقاعي :

http/://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicld=8&id

[139] القرد والغيم ...من عالم كليلة ودمنة إلى عالم النشر الإلكتروني : أحمد فضل شبلول :

http/://195.224.230.11/culture/?id=24107

[140] القصيدة الرقمية : مرح البقاعي ، والدكتور عبد الله الفيفي : نحو نقد إلكتروني تفاعلي .

[141] ينظر : الأدب والتكنولوجيا : القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والإلكتروني ة : مراجعات في تثبيت المنجز العربي : فاطمة البحراني

وتنتهي الدكتور فاطمة البريكي في معرض تأصيلها لمصطلحين ، وتعريفهما إلى ا لقول الآتي: "الشعر الرقمي " ، و " الإلكتروني " هما (مصطلحان مستخدمان للدلالة على تطبيقات أدبية إبداعية متنوعة ، لأعمال مبنيّة على برامج " Flash " و " Dhtml " وغيرها من خلال معطيات " النص المتفرّع " ، أو " النص الشبكي " ، أو " أدب الشبكة – Web.Art " .

وتتبادل هذه المصطلحات المواقع مع بعضها للتعبير عن الثقافة الإبداعية الممارسة من خلال التطبيقات التكنولوجية المختلفة . ويقدّم " الشعر الرقمي " للإبداع الأدبي حقلاً نصياً جديداً ممتداً ينقل الكتابة إلى ما وراء الكلمات ، باتجاه العلاقات بين الإشارات ، وأنظمة الإشارات ، واتحادها واختراقها وتفاعلاها مع بعض . ولكن هذه العلاقات المتأصلة في " الشعر الرقمي " مختلفة ومتنوعة كاختلاف الممارسات الفعلية ذاتها وتنوعها) [142].

ومع كل ما تقدّم ، فإننا لا نعدم الحجة إذا شئنا أن ننحت مصطلحاً خاصاً بهذه الدراسة فنقول " القصيدة التفاعلية الرقمية " ، وعلى نفس النهج والخطى المعتمدة في اجتراح مصطلح " الرواية التفاعلية الرقمية "[143].

المفهوم :

إذا أردنا تسجيل فارق بين النص الورقي ، والنص الرقمي ، باعتبار الجانب الأدبي ، فإن الورق فضاء تراتبي متعاقب ، أو ما يعبر عنه بالخطي ، وبالإمكان أن يرافق النص الخطّ عبر الرسم ، واللون عبر الصورة ، أما الفضاء الرقمي ، فإن المبدع يستطيع أن يقدّم نصّه على نحو لا خطي ، وكذلك يستطيع أن يتابع النص على نحو لا خطي . أما الرسم والتصوير المرافقان للنص الرقمي ، فإنهما إن كانا ثابتين مع الورق ، فإنها أكثر قدرة على الحركة مع النصّ ، فبإمكان المتلقي ابقاؤهما أو إزالتهما ، وبإمكانه استبدالهما ، فضلاً على أنّ الصوت الغائب مع الوسيط الورقي في حين حضوره مع النص الرقمي .

وعلى نحو أكثر إيجاز ، نستطيع تلمس الفارق المضموني والشكلي للأبعاد المرافقة لنظامي الكتابة الإبداعية بمستوييها الرقمي والورقي ، وذلك في ضوء الجدول الآتي

[142] مدخل إلى الأدب التفاعلي : 75 – 76 .

[143] ينظر : الأدب والتكنولوجيا : القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والإلكترونية : مراجعات في تثبيت المنجز العربي .

الأبعاد	النص الورقي	النص الرقمي
نمط الكتابة	خطي / تراتبي	متفرع / تراكمي
التلقي	تأويلي / مقروء	تقني / مقروء
الفضاء	ثابت	متحرك
الحركة	–	+
الصوت	–	+

فالفسحة التي يقدمها الوسيط الإلكتروني للنص تفوق الفسحة التي يقدمها الوسيط الورقي ، وعلى وفق ذلك ، فإن (الشاعر إذا تجاوز الصيغة الخطية ، المباشرة والتقليدية في تقديم النص إلى المتلقي ، وأعتمد بشكل كلي على تفاعل المتلقي مع النص ، مستفيداً من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة ، تصبح القصيدة التي يقدمها " تفاعلية " وتعتمد درجة تفاعليتها على مقدار الحيز الذي يتركه المبدع للتلقي ، والحرية يمنحها إياه للتحرك في فضاء النص ، دون قيود ، أو إجبار بأي شيء ، أو توجيه له نحو معنى واحد) [144].

وبهذا تُعرّف القصيدة التفاعلية الرقمية (بأنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني ، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة ، ومستفيداً من الوسائط الإلكتروني المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية ، تتنوع في أسلوب عرضها ، وطريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم ، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء أن يتعامل معها إلكترونياً وأن يتفاعل معها ويضيف إليها ، ويكون عنصراً مشاركاً فيها) [145].

ويمكن تعريف القصيدة التفاعلية الرقمية على أنها نشاط شعري يمرر في ضمن الآليات التقنية التي تزوّد بها الحاسب الآلي ، التي تمنحه الحركة والصوت واللون مما يجعله متنوعاً في أسلوب عرضه على نحو يدفع المتلقي / المستخدم إلى المشاركة الفاعلة في ضوء الخيارات التقنية " = منضومة الروابط " التي يقترحها المبدع في المنجز التفاعلي الرقمي ، ويجري تعاطي القصيدة عبر شبكة الاتصالات العالمية " = الانترنت " في ضمن المواقع المعينة .

وتعرّف الدكتورة عبير سلامة القصيدة التفاعلية الرقمية بأنها القصيدة التي يمكن للمتلقي الاشتباك مع نصها بالفعل ، وهذا مفارق لممارسة التلقي التقليدية في ضوء التعليق والمراسلة ، أو كتابة المقال . وعلى هذا الأساس فإن القصيدة التفاعلية الرقمية ، هي القصيدة التي تمنح

---

[144] مدخل إلى الأدب التفاعلي : 75 .
[145] المصدر السابق : 77 .

المتلقي فرصة التدخل التقني في نص تفترض عدم اكتماله لذلك يصبح تعريف التفاعلية الرقمية : قصيدة قيد التشكيل يمكن الاشتباك مع نصّها بفعل . ويمكن تصنيفها في ضوء تقنيات العرض إلى صنفين [146]:

– القصيدة النصّية : التي لا تتفي ضمن سوى كلمات ، وحسب ، وقد تكون خطية البناء.

– القصيدة الوسائطية : وفيها يرافق النص الوسائط المتعددة التي تستخدم واحداً أو أكثر من العناصر البصرية أو الصوتية ، أو المتحركة ، وهذه غالباً ما تكون متفرّعة .

وكلا الوسيلتين تجمعان على منح القارئ المشاركة في تشكيلها في ضوء الخيارات التقنية ، ولاسيما أن صفحات النص التفاعلي قد تكون مكتوبة على وفق برنامج " HTML " "Hyper text Markup Language " أي لغة ترميز النص المتشعب ، وهي اللغة المستخدمة في تصميم جميع صفحات الشبكة الافتراضية .

القصيدة التفاعلية الرقمية الغربية :

روبرت كاندل شاعر كندي بدأ كتابة الشعر التفاعلي الرقمي منذ سنة 1990م ، أصدر في سنة 1996م قصيدة تفاعلية رقمية ، وهي متفرعة العنوان " حياة لاثنين " وله عشرات المقالات والدراسات المتعلقة بقضايا النص المتفرع ، والنشر الإلكتروني حصل على درجة الماجستير من جامعة نيويورك ، ويحاضر حالياً عبر برنامج أعدته الجامعة على شبكة الانترنت للتدريب على كتابة الأدب التفاعلي .

القصيدة التفاعلية الرقمية العربية :

في الشهر السادس من سنة 2007م شهدت الأروقة الثقافية والأكاديمية العربية صدور أول مجموعة تفاعلية رقمية عربية بعنوان " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " (هذا هو العنوان الذي اختاره الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن لمجموعته الشعرية التفاعلية، الأولى عربيًا، والتي طال انتظارها كثيرًا من قِبَل جميع المهتمين بالأدب التفاعلي في العالم العربي، وقد أثمر هذا الانتظار مجموعة شعرية كاملة، وقد كان منتهى أملنا قصيدة واحدة.) [147]. هذه المجموعة التي صدرت أولاً على " قرص مدمج = CD ROM " ، كانت موضع ترحاب النقاد والباحثين .

وفي الشهر التاسع من العام نفسه بثّت المجموعة التفاعلية الرقمية العربية " تباريح " على الشبكة المعلوماتية " = الانترنت " ، وتحديداً على موقع " النخلة والجيران " الثقافي [148]،

---

[146] ينظر : الشعر التفاعلي .. طرق للعرض طرق للوجود : عبير سلامة .

[147] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار : د فاطمة البريكي : ينظر الرابط :
54110http://www.middle-east-online.com/?id=

[148] ينظر الرابط :
-moshtak.htm111111http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/

وقد تلقفت مواقع ثقافية أخرى هذه المجموعة البكر فعرضتها من خلال الارتباط برابط النخلة والجيران ، من باب الأمانة العلمية ، كموقع ميدوزا ، وموقع المرساة ، وسواهما [149].

وبهذا الجمع في طرح المجموعة التفاعلية العربية من لدن رائدها الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن يكون التعاطي التفاعلي ، ولو على مستوى الوسائط الحاضنة ، متكاملاً ، إذ يعدّ " القرص المدمج "(جزءاً أساسياً من الوسائط المتفاعلية وهي تتكامل مع شبكة الإنترنت لتشكل المادة التي يتم التواصل بها عن طريق الحاسوب)[150] .

وقد طرح الشاعر الرائد رؤيته في بيان أصدره في 16 / 8 / 2008م أسماه بـ (من يسبح في الفضاء الشبكي " مقاربات المجازية الرقمية ") ، فضلاً على مجموعة من الدراسات التي طرح فيها تصوراته وإضافات التفاعلية الرقمية للنص الإبداعي العربي ، من مثل : الخيال الكامل ، الطبقات النصية ، التواصل المتكامل أداتياً ، أرضية النص التفاعلي ، تحريك الثابت الرمزي ، وغيرها من الطروحات التي شملها تصوره النظري للرقمية – التفاعلية [151].

وسنفصّل الحديث عن هذه المجموعة في الفصل الإجرائي ، لأنها ستكون عينة البحث التطبيقية لهذا الكتاب .

دوافع الإبداع :

يكشف روبرت كاندل عند دافعين إلى كتابة نص على الشبكة " Hyper text "[152] :

ذ- تعزيز بنية النص باضافة التحسينات التقنية التي تحيله إلى مشهد بصري ديناميكي مسرحي الأداء والهيئة ، وهذا ما لا توفره الكتابة على الورق ، إذ يستطيع قارئ القصيدة التفاعلية الرقمية متابعة التلون المشهدي بين مؤشر الحركة وتقنية الموسيقى وتمايل الكلمات حتى الثمالة في مجريات قصيدة مثل " اليقين = Fith " وهي موجودة على موقعه [153] : إذ تُرى تنبت وتضيء على الشاشة وتحوم حومتها في مدّ وجزر ، قبل أن

---

[149] ينظر الرابط :
1792http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?t=
والرابط:
http://yanabeealiraq.com/writers_folder/mashtaq_abas_mann_folder.htm

[150] من النص إلى النص المترابط : 64 ، وتنظر دراسة أ. إحسان التميمي " من السيبرناتية إلى النص المترابط ملاحظات حول القصيدة التفاعلية العربية الأولى للشاعر مشتاق عباس معن على الرابط :
http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/ahsaan-altameemi-mn-alsebrataneya-ala-alnass.htm
.

[151] خصصت كثير من المواقع الإلكتروني ة ملفات خاصة بالشاعر الرائد وما كتب عن منجزه ، منها :
النخلة والجيران ، الرابط :
-dwain.htm000000http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/aalan-
ينابيع العراق ، ينظر الرابط :
http://yanabeealiraq.com/writers_folder/mashtaq_abas_mann_folder.htm
المرساة ، ينظر الرابط :
1803http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?t=

[152] ينظر : القصيدة التفاعلية .. الفن وهو تكنولوجيا الروح : مرح البقاعي .

[153] المصدر السابق .

تتساقط في عمق المشهد ، كان ذلك يصنع طقساً من المتعة والإثارة البصرية والذهنية ، وإذا كان هذا الدافع تقني فني ، فإن :

ر – الدافع الثاني ، هو دافع وجداني وأخلاقي ينطلق من رغبة كاندل في إعادة الاعتبار إلى بيئة الانترنت الافتراضية الملوثة بهجمات مخترقي الأنظمة والفايروسات التخريبية ، ومواقع الصور الفاضحة وأفلام العنف والإثارة للتأكيد على تفوق هذا الإنجاز الخارق في عالم الاتصالات من جهة ، وأهمية الثقافة الرقمية .، وما تبشّر به من نشر للفن والإبداع في كل جهة من جهات الأرض ممن جهة أخرى .

ومن هذه الدوافع والدواعي ينطلق كاندل إذ يقول (في العام 1990 عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة ، ولا كان للشعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم " هايبر تكست " التي عرفت بها نصوصي في ذلك ... وحدها كانت طيوري تحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق) [154].

أما رائد الشعرية التفاعلية العربية د مشتاق عباس معن فوجد الدواعي المحفّزة لدخولها في المنظومة الأدبية العربية ، ولاسيما الإبداعية ، محددة في أمور ثلاثة هي :

<u>1– تفعيل الخيال الكامل :</u>

تثوير الخيال الكامل في الذات المتلقية طموح سعت إليه الممارسات الإنتاجية للمبدعين طيلة الحقب الأدبية السابقة ، ولاسيما تلك التي تنتمي إلى الكتابية / الورقية الحديثة والمعاصرة ، إذ نجد كثيراً من المبدعين يحاولون استثمار كل ما يؤثر في تثوير الخيال في ذهن المتلقي ، من خلال توظيف المؤثرات الصورية " اللونية منها والضوئية كذلك ناهيك عن التشكيلية والفوتوغرافية "والصوتية " الإيقاعية واللحنية " ، حتى دعا كثير من المبدعين إلى ما يسمى الخيال الذي يولّده المسموع بـ " الخيال السمعي " كما عند ت . س . أليوت أو إلى الخيال البصري كما عند كثير من المبدعين .

فإذا علمنا أن تلك الدعوات قامت على مستويين :

- مستوى تحفيز الطاقات التعبيرية في الحرف ، بحيث تستدعي الصياغات الصورية في النص الحرفي / الورقي تداعيات سمعية أو بصرية تسهم في تمثيل خيال سمعي ، أو بصري ، لكن تلك الطاقات ستؤثر في النص إذ إنها ستشغل حيزاً منه سعياً إلى تحفيز معطيات ذلك الخيال ، وقد يكون ذلك الجزء نشازاً إذا تجاوز المساحة المقررة أو لم يحسن المبدع توظيفه ، فهي بذلك سلاح ذو حدين .

---

[154] القصيدة الرقمية ... الفن هو تكنولوجيا الروح .

- مستوى المرافقات الخارجية ، بحيث يرافق قراءة النص مؤثرات صوتية وصورية ، فيتحول الإنشاد إلى عرض ، حتى وصفت هذه العملية عند كثير من النقاد بـ " مسرحة النص " ، لكننا نلاحظ أن الخلق الإبداعي المستند إلى : الحرف ، الصورة ، الصوت ، سينقطع و يتسيّده الحرف فقط بمجرد انتهاء العرض ذاك ، وسيجد المتلقي نفسه في جو آخر غير ذاك الذي عاشه وهو في قاعة العرض ، وهذه الممارسة الإنتاجية يمارسها كثير من المبدعين ولاسيما في أماسيهم الخاصة .

فهذه المحاولات تؤكد سعي الورقيين " الشاعر المستثمر الورق لحضانة نصه الإبداعي " لحيازة الخيال الكامل ، من خلال جمع الخيال المستثار بالحرف ، والمستثار بالصورة ، والمستثار بالسمع ، لكن سعيهم ذاك شابَته كثير من العوائق التي منعت من تحقيقه ، بسبب قصور إمكانات الحاضن " الورق " .

أما مع النص التفاعلي الرقمي فإننا في ظل حاضن سحري قادر على تحقيق هذا الطموح ، من خلال استجلاب الأدوات التي تحرّك عناصر الإدراك البصري والسمعي بالمسموعات والمرئيات . فالنص التفاعلي الرقمي يمكّن المبدع من توظيف الصورة والصوت مضافاً إلى الحرف في خلق النص لا على أساس العناصر البنائية الخارجية ، بل على أساس البناء الداخلي ، فالصورة والصوت يدغمان مع الحرف في بنية النص الرئيسة ؛ ليكون ذلك الادغام عتبة أساسية لاستلاب الخيال الكامل [155].

2- **الضرورة التاريخية :**

إن الانتقالة الثقافية والمعرفية التي يسجلها التاريخ لا تكون كيفية أو برغبة عفوية من دون توفّر المحفّز الحقيقي للانتقال ، فالشفاهية حين زالت من صبغة عصر بأكلمه لتتنازل أمام صبغة الكتابية ؛ تشكّلت بداية الانتقال من طور ثقافي ومعرفي إلى طور ثقافي ومعرفي جديد سجّله لنا التاريخ بأمانة ، واليوم نحن نشهد انتقالة مفصلية أيضاً حتّمتها الظروف الثقافية والمعرفية التي أحاطت بمناخنا الحياتي فصبغت مجالاته العملية والأدبية وسواهما بصبغتها ، تلك الانتقالة التي يسجّلها التاريخ اليوم لصالح التكنولوجيا ، فنحن نعيش عصر الإنفوميديا = الوسائط المعلوماتية – بامتياز – .

ومن الطبيعي أن ننتقل إلى مناخ ذلك العصر بكل حمولاتنا الثقافية والمعرفية والعملية والأدبية.

وهذا لا يعني كما يرى بعض المثقفين أن هذه الانتقالة ستعطّل السابق – أي الكتابي / الورقي – وتنسخه نسخاً تفصيلياً ، بل هي انتقالة تشير إلى حلول تطور ثقافي ومعرفي عام يتحتم علينا

[155] الخيال الكامل من الطموح إلى التفاعل : د مشتاق عباس معن : محاضرة في اتحاد الأدباء والكتاب فرع بتاريخ 2008/4/11م .

دخوله ، لكن السابق سيستمر بوجوده ما دام التفاوت حاضراً في الطاقات والقابليات ، وقبل ذلك كله التفاوت بالأذواق والاختيارات ، فالكتابية لم تنسف الشفاهية بل بقتا متعايشتين ولاسيما حين تحوّلت الشفاهية إلى نظام معرفي وفلسفي يقابل النظام الفلسفي والمعرفي الذي أنتجته الكتابية ، فاليوم نحن في طور تشكيل نظام معرفي وفلسفي للعصر التكنولوجي ، وسيتعايش حتماً مع الشفاهية والكتابية ، بوصفه ضرباً من أضرب التنوّع والتناغم بين العناصر المختلفة لتكوينية الحياة [156].

3- **سمة التجريب :**

لولا التجريب ، تلك السمة الحيوية في الجهاز التعاملي البشري مع الحياة وما فيها ، لبقينا في طبقات تاريخية مكرورة ، مستنسخة ، سكونية غير متحوّلة ، ولبقينا نلوك ملحمة كلكامش بنسخ مشوهة ، ومصوّرة عن الأصل الأول ... فالتجريب يفتح شهية الفرد أمام تحريك الثوابت ولا سيما تلك المفصلية التي بتحريكها تتبدّل الطقوس الثقافية في البيئة الاجتماعية ، والتكنولوجيا مساحة بكر للتجريب ، خصوصاً إذا علمنا أن التجريب استُثمر أصلاً في خلقها ، فالانطلاقة كانت كما توصف بـ " أحلام تكنولوجية " يحاول تصويرها في أبعاد تخيلية ، وشيئاً فشيئاً يعمل الفرد الواعي / الطموح على تفعيل عوامل إنزالها من حيز الأحلام إلى حيز الواقع العملي ، وفي عقيدة الشاعر أن تلك الأحلام والسعي لتطبيقها كلها تنبع من منطلق الحاجة إلى التطور ؛ لأن التطور بصورته الإيجابية حالة ملحّة تكشف عن سلامة الذهن ، فخلافها يؤكد بُعد الذهن عن السلامة ، فالإنسان بطبعه حركي يبحث عن المغايرة دوماً ، ولا اعتقد أن تغيير الأشكال الإبداعية ولاسيما في الشعر ببعيدة عن المناخ الذي صوّرته هنا ، والقصيدة التفاعلية الرقمية ممارسة في ظل هذا المناخ .

الحسابات الثقافية لا تقف عند عدّ ، أو معادلة ، فالتاريخ ذكر لنا ،وسيذكر ، حالات غايرت قيم العد الحسابي ، وتجاوز معطيات معادلاته الرياضية ؛ لأنها انطلقت من منطق الحاجة إلى التطوّر الطبيعي لا المفروض [157].

سمات القصيدة التفاعلية الرقمية :

تتسم القصيدة التفاعلية الرقمية بجملة خصائص أهمها :

أ/ على مستوى الجمهور المتلقي ، فإنها تتماز بـ :

---

156 ينظر : اللقاء الذي أجراه مع الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن الأستاذ ناظم السعود ، مجلة الرافد الإماراتية .

157 دواعي القصيدة التفاعلية الرقمية في عالم يفكّر بأسس ورقية : د مشتاق عباس معن : النخلة والجيران ، ينظر الرابط :

-dwain.htm000000http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/aalan-

ز – التنوع .

س– الخصوصية .

ش– العالمية .

إذ إن جمهور القصيدة التفاعلية الرقمية هو أكثر تنوعاً وخصوصية ، ويتسم بهوية عالمية بفعل انتشاره في مختلف بقاع الأرض ، ثم تداوله على مختلف الألسن . والقصيدة التفاعلية الرقمية لا تشغل اهتمام قارئ الشعر حسب ، بل يتلون جمهورها من مشتغل في ميدان الفنون البصرية ، وتطبيقاتها التكنولوجية إلى أكاديمي متخصص في علوم الاتصالات والإعلام .

ب/ العرض الدرامي :

فأداء القصيدة التفاعلية يحيلها إلى عالم مسرحي متحوّل ينفتح على كل الاحتمالات التي قد تتقاطع في عرضها الدرامي المؤثرات الصوتية مع حركية الحروف ، وتتحول قراءة القصيدة إلى حالة تفاعلية في البعدين الحسي والتخييلي للنص الذي يتحوّل إلى استعارات بصرية ولغز مشرع على اختيارات لا نهائية الأمر الذي يجعل من اللغة عالماً ديناميكياً متحرراً من ثقل المكان والزمان والمادة وتحيل الكلمات إلى أسراب من البجع الوحشي المنتشر في فضاء الشبكة اللامتناهي [158].

ج/ استدراج القارئ إلى التفاعل :

إذ لا تنتفي الحالة العاطفية في القصيدة التفاعلية الرقمية ، ولا تلعب التقنية دوراً سالباً لجوهر الحالة الحسية والعصبية للقصيدة ، بل إن المؤثرات الصوتية والبصرية تزيدها عمقاً وتعرّض القارئ لخاصية التجربة التفاعلية دونما إملاءات من طرف الشاعر .

د/ تجلي قصيدة الومضة :

تطور القصيدة التفاعلية الرقمية لون إلكتروني آخر يدعى " قصيدة الومضة = Flash Poetry " وهي تعتمد كلياً على برنامج العروض التفاعلية " = macyomedid flash " الذي يؤسس لهيكلة جديدة للقصيدة يكون القارئ مشاركاً فيها متحكماً في بنائها عن طريق مفاتيح جهاز الكمبيوتر في محاولة لإيجاد بديل بصري للوزن والقافية ، وفي محاكاة وإعادة صيغة للقصيدة التقليدية في صيغة إلكتروني ة مستحدثة في إدخال تحسينات تكنولوجية تطبق على بنية النص الشعري الأصلي . وتنظم قصيدة الومضة إلى سلاسة القصيدة الرقمية في مرحلة متقدمة تتداخل فيها الكلمة ، بالصورة ، والموسيقى ، لتشكل مجتمعة بديلاً شعرياً بصرياً هو الأجرأ في تاريخ تدوين الشعر .

مهام القارئ:

[158] القصيدة الرقمية ... الفن هو تكنولوجيا الروح .

كيما تكون القصيدة تفاعلية رقمية ، فإنه يشترط فيها بعض الميزات التي تتحقق بفعل التلقي الفاعل وهذه الشروط [159]:

أ/ الإبحار " = Navigation "

يعرفه الدكتور سعيد يقطين (الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة الفأرة على الروابط لغاية محددة تتمثل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص . ويعطي للمبحر مصطلح خاص هو " المستعمل" . وبذلك يختلف الإبحار عن التصفّح لأن الإبحار بحث عن معلومات محددة وخاصة) [160].

ب/ التأويل :

يرى " آرسيث " أن التأويل جزء ملازم لكل قراءة ، وعندما يقرأ قارئ نصاً إلكترونياً فإنه بالإضافة إلى التأويل يبحر بفاعلية في طريقه إلى شبكة الانترنت في ضوء مسارات النص المتفرع ، وعليه فإن انفراد سمة التأويل لا يحقق تفاعلاً رقمياً ؛ لأن التأويل ممارسة حيّة في تلقي كل نص ، لكن التأويل هنا مقرون بسمة الإبحار .

ج/ التشكيل والكتابة :

تشترك التفاعلية الرقمية في نصوصها توافر المناخ المناسب لإشراك المتلقي ، وعليه فالمشاركة المتوخاة تأتي في ضوء تحميل المتلقي للنص ، وتصفحه ، واختياره لنقطة البدء والختام لتشكيل رؤية معينة تتيحها له عملية الإبحار في نوافذ النص التفاعلي ، أما الإضافة إلى النص ، فهي تعبير قد يفهمه بعض القراء على أنه إضافة في النصوص التفاعلية الرقمية ، والمشاركة في هيكلية النص تعني البرمجة " programming " وعلى هذا الأساس المجازي تقبل إضافة المتلقي ومشاركته [161] فإضافة المتلقي ، إنما تتحقق بالبرمجة إذ على النص التفاعلي الرقمي أن يسوّق بقاعدة بيانات تتفي ضمن كل ملفات البرمجة والعرض ، الأمر الذي يمكّن المتلقي من الدخول إليها ، لإحداث ما يشاء من إعادة لتشكيل النص ، أو البرمجة بما يتواءم مع ذوقه من غير المساس بالمتن الرئيس للنص .

طرائق الإنتاج :

قدّمت مواقع الشعر التفاعلي – الرقمي جملة من الخيارات التقنية التي تمكن المتلقي / المستخدم من إنتاج قصائد تفاعلية رقمية ، ومن أشهر هذه التقنيات ما يأتي [162]:

أ/ مولد القصائد :

[159] ينظر : الأدب والتكنولوجيا : القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والإلكترونية : مراجعات في تثبيت المنجز العربي .
[160] من النص إلى النص المترابط : 257 .
[161] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : 64 .
[162] ينظر : الشعر التفاعلي ... طرق للعرض طرق للوجود .

ابتكر هذه التقنية / البرنامج الشاعر الأسترالي كومنيوس زيفوس سنة 1995م ويتميز مولد القصائد بتعدد صفحاته وتنوّع درجات تركيبها التي تدفع المتلقي إلى الارتباط أولاً ، ثم تأخذه في رحلة لمعان عدّة تتولد من درجة ارتباطه ، ومن النص الذي يصنعه وقدّم هذا البرنامج عبر مواقع الشعر التفاعلي الرقمي ، ويتميز بثلاثة مستويات تقنية هي :

ص- **الحركة العشوائية :** وذلك في ضوء بضع كلمات وأبيات متفرقة تتحرك بسرعة لا تسمح للمتلقي بالتفكير فيما سيختار ، ولا بالنسخ لأكثر من مرة واحدة ، لمنع المحاولات الكسولة التي تهدف إلى تركيب القصيدة على مهل في فضاء تقليدي ، ويتجلى ذلك في صفحة القصيدة السوريالية مثلاً ، إذ توجد سبع كلمات تتبادل الظهور والاختفاء بترتيب عشوائي ، ويستطيع المتلقي تشكيل بيت ، أو أكثر بضغط زر التوقف في أية لحظة ، ثم ضغط زر إعادة التحميل لتكرار المحاولة ، وهكذا حتى تتشكل قصيدة لا تخلو من معنى وإن كان سوريالياً [163].

ض- **القصيدة المتغيرة :** وهنا يوفّر مولد القصائد للمتلقي قصيدة منجزة ، تشتمل على كلمات مميزة تتغير بالنقر عليها إلى كلمات أخرى ، الأمر الذي يغير المعنى تماماً ، ويضع خطاً جديداً للقصيدة ، وهذا على نحو ما نجده في قصيدة : Ialways thought Iwould be musican لباردتج ما كنمارا [164].

ط- **القصيدة الكاملة :** يمكّن مولّد القصائد المتلقي – في هذا المستوى – من إنتاج قصيدة كاملة عن طريق الاختيار العفوي لوحدات رمزية توفّر بالنقر عليها نصوصاً شعرية / نثرية مجازية ،وهذا ما نجده في صورة العرّاف في مولد " دائرة حقيقية " روبرت كاندل [165].

وتصنّف الدكتورة عبير سلامة إحدى تجارب التوليد في ضمن المستوى الثالث إذ تقول (يستند مولد " دائرة حقيقة " على آليات تفاعلية مستلهمة من كتاب صيني قديم " آيشينج" يضم حدوساً وتكهنات تستهدف منح بصائر عن مواقف مختلفة أكثر مما تقدم نبوءات عن المستقبل يبدأ القارئ التفاعلي بطرح أي سؤال اختباري ، ثم الدخول إلى صفحة المولد .

وتوجد على الصفحة " جهة اليمين " ثماني وحدات كهربائية " بطارية ، مصباح ، هوائي ، مقاوم ، ترانسستور ، سماعة ، مكثّف" سبع يرمزون لعناصر الطبيعة " الماء ، النار ، السماء

---

[163] تنظر القصيدة السوريالية على الموقع :
http://www.birdhouse.org/words/Romninos/generater.hotml

[164] تنظر القصيدة على الموقع :
blepoems.comhttp://www.clicka

[165] تنظر القصيدة على الموقع :
http://www.wordcircuits.com/soothcircuit

، الجبل ، الشجرة ، الريح ، الأرض " في حين يمثّل المكثّف غياب عناصر الطبيعة من خلال رمزية " البيت " للجسد الإنساني .

– يختار المتصفح أربع وحدات ، مرتبطة باهتماماته الشخصية ، وبالنقر عليها دائرته الخاصة

– ثم تظهر مقاطع شعرية تحيط بالدائرة في صورة تكهنات بحقيقة القارئ .علاقته بنفسه و

–الآخرين ، وما يخفيه ويظهره ، ما يكسبه / ينشره إلخ .

وتظهر داخل الدائرة عبارات لها طابع الحكم والأمثال ، مثل الماء يتسرب في كل بيت ، النار ترى من بعيد ، الأشجار تظلل البيت ، إلخ . العبارات تصف العلاقة بين عناصر الطبيعة التي تمثلها الأجزاء المختارة ، وتعكس العلاقة الدلالية بين المقاطع الشعرية ، وبالتالي تتبين نظام قراءتها .

يمكن تكرار هذه العملية للحصول على نصوص مختلفة ، حتى عند اختيار الوحدات نفسها ، لأن المولد العرّاف يتذكر ما قاله ولا يكرر نفسه . القصيدة الناتجة يمكن مقاربتها إما بصفتها قصيدة تفاعلية ، وإما بصفتها إجابة غير مباشرة على السؤال الذي طرحه القارئ) [166].

ونهتدي إلى تقييم تشكيل القصيدة التفاعلية الرقمية في ضوء تقنية / برنامج " مولّد القصائد "، ومدى إسهام المتلقي على النحو الآتي :

مستويات التوليد الثلاثة " عبر الحركة العشوائية ، والقصيدة المتغيرة ، والقصيدة الكاملة " تسمح للمتلقي في كتابة نص القصيدة التفاعلية الرقمية ، غير أنه لا يستطيع السيطرة على المولد تماماً ، وتبقى حريته محدودة وإن ربط " المولد " بمعجم كامل ، أو نصوص متعددة يجعل المتلقي لا يستطيع الإضافة إلى مادة النص ، ولا الحذف منها إلا في سياق مقرر سلفاً ، ليعمل بصفته نصّاً رائداً أو مسوّدة ملهمة .

<u>ب/ المسوّدة الملهمة :</u>

وهذه الطريقة هي في الواقع ناتج عمل مولّد القصائد ، إذ إن فكرة المسوّدة الملهمة تتوفر في المستويات التي يقترحها مولّد القصائد لتشكيل النص ، وفي ضوء من ذلك يمكن للمتلقي الإفادة من هذا الناتج ، إذ يمنح المتلقي / المستخدم خيار الإضافة من مولده الخاص ، وذلك على نحو ما نجده متواجد في موقع الشاعرة " آن كانتيلو " [167] إذ تتفي ضمن الصفحات أنماطاً مختلفة من الشعر التفاعلي الرقمي ففي كل صفحة قصيدة هي قيد الكتابة ، خطية الطابع ، والقارئ مدعو إضافة سطر إليها ، مع إمكانية إغلاقها إذا شعر بأنها مكتملة .

---

[166] الشعر التفاعلي طرق للعرض طرق للوجود .

[167] ينظر الموقع :

http://www.esdnet/~contelowwipoem_welcom.html

وتشكيل النص / القصيدة التفاعلية الرقمية على هذ النحو ، أي عبر مولد القصائد / المسودة الملهمة ، يشبه التذييل / الإجازة ، المعهودة في الشعر القديم ، وتتفي ضمن مواجهة ذات شعرية أخرى مطمئنة للتحدي اعتماداً على سياقها في اختيار الموضوع ، والنمط التعبيري ، وأملاً في كفاءة الأداء ومشاركة المتلقي ، وهذه الحال تعني قبول التحدي ، أو الإلهام الجبري ، ثم المراهنة ، والأمر على هذا النحو يثير شهوة التفاعل ، فضلاً على الشعور بإمكانية المجيء بما هو أفضل .

أنساق تشكيل القصيدة التفاعلية الرقمية :

إذا كانت الخيارات التقنية المذكورة أنفاً مسؤولة عن إشراك المتلقي في إنتاج قصيدة واحدة ، فإن الخيارات المقترحة في هذا المقام تجعل الفرصة سانحة للمتلقي في تمرير منجزاته عبر " مولد القصائد " في ضوء اختيار مسار تتشكل القصيدة التفاعلية الرقمية على نحو متفرّع ، فعندما ترتبط مجموعة من القصائد في الفضاء الشبكي بمفهوم الديوان مثلاً ، أو المجموعة الشعرية ، وحتى القصيدة لو شئنا فإنه يمكن نضم مفاصلها عبر منظومة الروابط " Hyper link " بوصفها بؤر دلالية وتقنية يهتدي بها المتلقي ، في تتبع النص التفاعلي الرقمي ، ولاسيما إذا كان ارتباطها بقصيدة مركزية " على نحو النسق النجمي " يجعل وجودها عارضاً ومؤقت مثل هوامش على متن ، أما استقلالها ، فإنه يمحو التراتبية النصية ، ويلغي الالتزام المعهود في قراءة الشعر الخطي ، ويمنحها قابلية حقيقية للحركة والامتداد .

وعلى هذا الأساس يمكن الإتيان بالقصيدة التفاعلية الرقمية على وفق نسقين اثنين [168]:

1- <u>**النسق المركزي :**</u> في ضوء قصيدة مركزية أو ما يسمى بـ " القصيدة الأم = Home Poem " ويقع " اليكسيس كيرك " أسس كتابتها على النحو الآتي :

<u>أ/</u> كتابة قصيدة مركزية تشتغل بنفسها ، وفي حدّ ذاتها ، على أن تضع في الاعتبار أنه كلما اشتغلت القصيدة المركزية / أو قصيدة البيت أفضل ، كلما ازدادت صعوبة جعلها متفرعة .

<u>ب/</u> اختيار الروابط يكون بالانتباه إلى التأثير النفسي لها على المتلقي ، إذ إنها ليست كلمات تحتها خطوط ، بل إنها كناية عن قولك " هذه الكلمة / العبارة مهمة إنها تقود إلى شيء جديد ، وهيكلة الروابط داخل المشهد التفاعلي على نحو سيّء يمكن أن يؤدي إلى تأثيره مدّمر على النص المحيط بها " .

<u>ج/</u> كتابة سلسلة من القصائد تتكون عنواناتها من كلمات / عبارات الروابط نفسها ، أو تتعلق بها تكتب بالنظام الذي تظهر به الروابط في قصيدة البيت / القصيدة المركزية .

---

168 الشعر التفاعلي : طرق للعرض طرق للوجود .

د/ لا يحبّذ التوقف طويلاً بين كل كتابة وأخرى ، وعند الكتابة يجب أن يؤخذ بنظر الاعتبار دائماً القصيدة المركزية / القصيدة البيت ، ولكن من غير الانجرار إلى أسلوبها لأن ذلك سيحيل كل ما يكتب من نصوص إلى مجرد هوامش .

وخير ما يمثل هذا النمط من القصائد التفاعلية الرقمية هي قصيدة " ملاحظات طبية لطبيب غير شرعي [169]" وتسجل الدكتورة عبير سلامة انطباعها عن القصيدة فتقول (تبدأ أولى الملاحظات فيها بإمكانية المساهمة في كتابتها ، يمكن للقارئ تعديل هذه القصيدة التشعبية مع تمييز كلمة " تعديل " ، بصفتها وصلة ، فإذا اتبعها الشاعر الافتراضي يجد الإشارات التالية :

لكي تتمكن من الإضافة إلى القصيدة أو تغييرها – ادخل اسمك وعنوان بريدك الإلكتروني ثم ادخل النص الذي تريد إضافته في الصندوق الأول استقله إذا رغبت في إعطاء معلومات عن موضع إضافة هذا النص للشكل التشعبي في القصيدة " انظر : تحريري " ثم ادخل تعليماتك وإذا تركت الصندوق الثاني فارغاً سوف يضاف نصَّك إلى نهاية قصيدة البيت / القصيدة المركزية في " ملاحظات طبية " . اضغط زر " مساهمة " عندما تنتهي ، على أمل أن تحدّث القصيدة التشعبية كل سبعة أيام .

يستطيع القارئ في هذا النموذج وما يشبهه . أن يدفع وصلات القصيدة ، لكن المسارات التي تتضح مسدودة لا بد أن يضغط زر العودة لصفحة المتن / البيت ، وفي نهاية هذه الصفحة سيجد إذن انتظر قليلاً ، جميع القصائد / المسارات على هيئة هوامش ختامية ، ما يستدعي التساؤل عن معنى وجود الوصلات ما دام الاستغناء عنها ممكناً فما الحاجة إليها ؟!) [170].

3– **النسق اللامركزي** : ويكتب هذا النوع من القصائد التفاعلية الرقمية ، على وفق الأسس الآتية :

أ/ كتابة قصيدة مسار ، مع الأخذ بنظر الاعتبار ، أنها قصيدة ممتدة لا يحبّذ فيها التوقف ، أو العودة إلى البداية ، على نحو ما يجري مع القصيدة البيت / القصيدة المركزية .

ب/ تتخير منها كلمة تكون بمثابة رابط .

ج/ تكتب قصيدة مسار أخرى ، وتوجيه مساراها في النهاية ليتفي ضمن الرابط المختار للقصيدة الأولى الأمر الذي يبقي المتلقي يدور في فلك يتوزعه مساران .

د/ وعلى نحو ما تضع مع القصيدة الأولى ، تصنع مع القصيدة الثانية ، فتختار رابطاً جديداً يتضمن كلمة عبارة مميزة .

و/ تكرار العملية مع كل قصيدة تفاعلية رقمية جديدة .

ز/ الاستمرار على هذا النحو من غير توقف أبداً .

---

[169] الشعر التفاعلي طرق للعرض طرق للوجود .
[170] ينظر : المصدر السابق .

وتتجلى هذه الهيكية / النسق في إنتاج القصيدة التفاعلية الرقمية في " متاهة المرايا " [171] ، وهي قصيدة مشتركة لـ " كينيث بايان " و " جورج سيمرز " نشرت سنة 1998م في مجلة " snake skin " الإلكترونية .

وتصفها الدكتورة عبير سلامة ، إذ تقول (تستخدم " متاهات المرايا " تركيب لعبة قديمة ، لتأخذ القارئ إلى سلسلة مواجهات مع صور متعددة من ذاته لغرض أن يشعر بالضياع مؤقتاً ، فيواجه اختياراته والأوهام التي تنشأ بتأثير الخوف والحركة المضطربة بالدخول للمتاهة يصبح شخصية في فضائها وجزءاً من المرايا ، يختلف هذا عن الوقوف بقربها أو النظر إليها . عليه أن يكون داخلها ، وأن يجد طريقة بدون أن يصطدم بها ، أو بالصور المختلفة لذاته يتكون نص القصيدة من مقطوعات شعرية تقليدية . ذات دافع سردي قوي ، ينتهي كل مقطع بوصلتين ، يمثلان خيارين مختلفين ، وأي خيار يدعو القارئ لتحمّل جزء من المسؤولية الإبداعية ، في تشكيل مسارات امتداد للنص ، عن طريق إتباعه وصلات معينة ، وترك أخرى بدون فتح / اكتشاف يدعو أيضاً إلى مراجعة فكرة الغاية ، أو النهاية ، يستمر متشعباً من جديد ، ليحيل إلى تشعب الحياة) [172].

---

[171] ينظر الموقع :
http://www.snakeskin.org.uk/maz-htm

[172] الشعر التفاعلي طرق للعرض طرق للوجود .

الفصل الرابع

القصيدة التفاعلية الرقمية

مستويات الأداء وأسلوبية البناء الدائري

الفصل الرابع

القصيدة التفاعلية الرقمية

مستويات الأداء وأسلوبية البناء الدائري

كُرِّست – من قبل – ثلاثة فصول ، الأول لاستحضار أنواع الوسائط المرافقة للأعمال الإبداعية – والأدب أبرزها – ، والثاني ، لايضاح المفاهيم والإجراءات التي بني على أساسها الأدب التفاعلي الرقمي ثم فصل لبيان أجناس الأدب التفاعلي الرقمي . أما هذا الفصل ، فهو لإيضاح الأسس الإجرائية المناسبة لمراقبة منجز القصيدة التفاعلية الرقمية ، وذلك عبر مستويين أساسيين هما :

الأداء اللساني ، والأداء الرقمي ، ولأننا لا نملك في أدبنا العربي سوى تجربة رائدة ، وحيدة ، تلك هي تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق ، للدكتور مشتاق عباس معن ، فلن تكون لنا عين على غيرها ، فهي مادة تطبيق تلك الإجراءات . أما البناء الدائري ، فهو معطىً أسلوبي خاص بالشاعر تجلّى في ضوء مراقبة معطيات النص اللسانية والتقنية الرقمية ، وقد حاولنا عرضه على البناء الدائري في قصيدة التفعيلة بغية القياس ولفت الانتباه إلى ما يكن أن يوفره الوسيط الحاضن للنص ، من أبعاد دائرية ، هي في الحق تقنية رقمية أولاً تعزز ما يسعى الشاعر إليه من نمط كتابي .

إذن . فالمستويان أعني الأداء اللساني ، والأداء الرقمي ، إجراءان يمكن في ضوئهما مراقبة النصوص التي يحتضنها الوسيط الإلكتروني ، بنيّة تسويقها على أنها نصوص تفاعلية رقمية . ثم النظر في ضوئها أيضاً إلى الخيارات التقنية والفنية الساعية لاستدراج المتلقي وحمله على التفاعل مع النص ، ولكن قبل الولوج ، في إجراءات هذا الفصل ، أرى من نافل القول وأحسنه أن نعرِّج على الأداء لايضاح البعد المفهومي له ، فضلاً عن التصنيف الموضوعي المقترح ، لأن التأسيس لمنهج إجرائي يقتضي التأسيس لأبعاد تلك الإجراءات على مستوى المفهوم .

الأداء Diction : نظرة في المفهوم

هو فن النطق[173]، و يكون على مستويين[174] :

ـ الأداء الشفاهي : وهو ما يتحقق بوساطة الوصف (الاكوستيكي)[175] للنص حال قراءته، او الاستعانة برواة ومتابعة مديات الصوائت، والصوامت والنبر والتنغيم .

---

[173]) ينظر : دراسة الصوت اللغوي : 348 .

[174]) ينظر : الظواهر الصوتية : [التوزيعية، الجناسية، التكرارية] اسلوبيا، د. أشد محمد علي، 4 .

[175175]) علم الاصوات الاكوستيكي (Acoustic phonetic) فرع من علم الاصوات يهتم بدراسة الخصائص المادية اوالفيزيائية لاصوات الكلام اثناء انتقالها من المتكلم الى السامع، ينظر : دراسة الصوت اللغوي : 3 .

. الأداء الكتابي : وهو ما يتحقق في ضوء علامات الوقف والترقيم، ونهايات الاسطر الطباعية، وما تحققه من تطابق مع النهاية الوزنية او اللاتطابق مع نهاية الجملة الدلالية.
وفي ضوء المعطيات التكنولوجية الحديثة يبرز مستوى ثالث تجدر الإشارة إليه في هذا المقام ألا وهو :
. الأداء الرقمي (Digital Diction) وهو الأداء الذي يحيل المدخلات الحسية إلى أرقام وفق منظومة (0/1) ولا يمكن فهمه على نحو اوضح إلا من خلال عرض مفهوم (الرقمنة) (Digitization) .

وعلى أساس من هذا المفهوم " الأداء " سوف نتابع خطوات البحث الإجرائية لإعادة النظر في تباريح رقمية ، للوصول إلى المبادئ اللسانية والتقنية التي يدور في فلكها هذا النص التفاعلي الرقمي ، وما يمكن للوسيط من إضافة تسهم في هيكلة النص على نحو لا خطي ، أولاً ، وتتيح من الخيارات التقنية ما يدفع إلى إشراك المتلقي ، ثانياً ، فضلاً عما هو متوافر أصلاُ – في الوسيط – يدفع المبدع إلى استغلال مساحات تقنية وفنية تدفع بالنص إلى ما يصبو إليه.

الأداء اللساني :

سوف نعمد إلى مراقبة النصوص الشعرية ، المرافقة لهذا النص التفاعلي الرقمي ، لنلاحظ الهيكلية التي حاول في ضوئها الشاعر عرض نتاجه الشعري وتتضح هيكلة النص وتفرعاته في النصوص التفاعلية الرقمية عبر مراقبة منظومة الروابط " Hyper link " المقترحة لتصفح النص واحتواء تفرعاته .

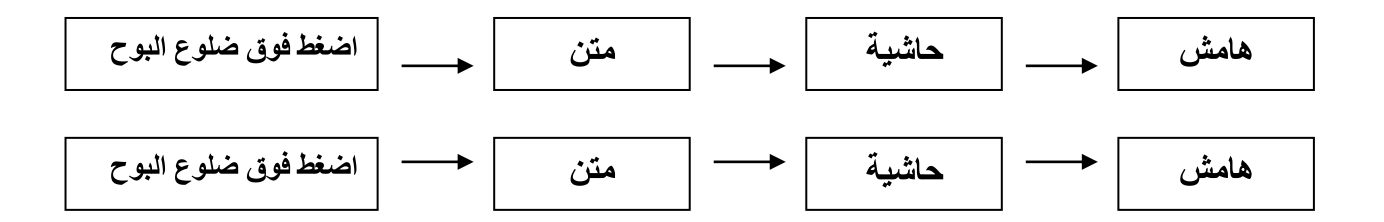
تنقسم النصوص الشعرية في تباريح رقمية على قسمين ، أولهما ثابت ، والثاني متحرك . والثابت من تلك النصوص هو جزء من عقدة نصية رقمية ، تختفي وراء الرابط الذي يشير إليها ، تلك الروابط المتمايزة في اللون ، على وفق النصوص المرافقة لها . وقد كان للرابط فيها قيمة تقنية ، وأخرى دلالية . ولذا فإننا سوف نقرأ النصوص على النحو الآتي :

<u>أولاً النصوص الثابتة :</u>

وهذه تنقسم على قسمين ، نصوص الأفقية ، ونصوص العمود أي :

1- **<u>النصوص الأفقية :</u>**

ونعني بها النصوص التي تظهر بالنقر على روابط حاضنة للمفردات الآتية ، متن ، حاشية ، هامش ، نصيحة ، أوبة ، ولأن النص يسير بمسارين متوازيين . فإن كل رابط في المسار الأول الذي ينطلق من واجهة تباريح خلف " اضغط فوق ضلوع البوح " – يقابله رابط آخر في المسار الثاني ، ينطلق من الواجهة أيضاً ، ويكون خلف الرابط الحاضن لـ " اضغط فوق ضلوع البوح " ، الثانية ، فالنص ابتداءً من الواجهة تتحول فيه النصوص بشكل أفقي ، وعلى نحو ما تمثله هذه الخطاطة :



وعليه فالنصوص الأفقية على النحو الآتي :

<u>أ/ المتون :</u>

- **<u>المتن الأول :</u>** ويظهر بالنقر على " اضغط فوق ضلوع البوح " الأولى ، ومفردة " اضغط " المكتوبة على هذا الرابط فعل أمر ضمن جملة فعلية تشير إلى المتلقي ، وتدعوه إلى النقر " Click " بوصفه إيعازاً تقنياً ، هذه القراءة التقنية بالنسبة إلى المتلقي

. أما القراءة الثانية فهي قراءة شعرية ، وهي أن الفعل " اضغط " طلبي الدلالة " = فعل أمر " ، والضغط – يقيناً – يقود إلى إفراز وجداني ، يتجلى في ضوئه بوحاً معيناً ، جاء مضافاً بصيغة التعريف في نهاية الجملة ، وعليه فالمتن الأول عبارة عن بوح شعري أول ، جاء إلى جنب لوحة " إصرار الذاكرة " لسلفادور دالي ، وهو لا يخلو من الإطالة ، قياساً بما توافر من نصوص شعرية في " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" التي سوف نلحظها على نحو أفقي ، ومما يشهد على طول النص ، وضعه إذا قيس بالشاشة الحاضنة للمشهد التفاعلي فهو لا يظهر كاملاً إلاّ بسحب المؤشر إلى أسفل ، وفي المتن الأول يقول الشاعر :

في مدار عتيق ... – ب – / – ب –
أجّلت شمسُهُ – ب – / – ب –
ضوءَ ذاك النهار – ب – / – ب –
فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضَهَا – ب – / – ب – / – ب – / – ب – / – ب –
صوتُ خطوِ السنين – ب – / – ب –
... أدلجتُ عتمةٌ – ب – / – ب –
من غبار الليالي التي – ب – / – ب – / – ب –
لم تزل فوق رمش السماء ... – ب – / – ب – / – ب –
يقتفي ظلُّها – ب – / – ب – /
هفهفاتِ المسير التي بذرتها خطاي – ب – / – ب – / – ب – / ب ب – / – ب –
فوق ذاك الطريق العتيق – ب – / – ب – / – ب –
في مداري العتيق ... – ب – / – ب –

... كلّما أبصرتني خطاي – ب – / – ب – / – ب –
أربكتها الدروبُ التي باركت كل خطو – ب – / – ب – / – ب – / – ب – / – ب – / –
سواي ... ! ب –

***

... فتّشت خطوتي عن طريق جديد – ب – / – ب – / – ب – / – ب –
في مدار جديد ... – ب – / – ب –
يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروبْ ... – ب – / – ب – / – ب – / – ب – / –
ب – / – ب –

***

... في مساء غريب — ب — / — ب —

عانقت خطوتي خصْرَ دربٍ جديد — ب — / — ب — / — ب — / — ب —

... غير أن الطريق الذي باركته خطاي — ب — / — ب — / — ب — / — ب — / — ب — / — ب —

لفتّي من جديد — ب — / — ب —

نحو ذاك الطريق العتيق ... ؟! . — ب — / — ب — / — ب —

والمتن على هذه الشاكلة نص شعري تفعيلي ، لأنه يعتمد تفعيلة " فاعلن = — ب — " الخببية ، وهذا الوزن يشي بسرعة إيقاع ، يمكن أن يتلاءم وذوبان الساعة في اللوحة المرافقة ، بيد أن المعطيات الدلالية تشي بخلاف السرعة الإيقاعية ، إذ إنها " = المعطيات الدلالية " توحي بثقل الزمن بدلاً من تلاشيه ، فالمدار عتيق ، والنهار مؤجل ، والدروب مربكة ، والليالي مغبرة ، كل ذلك يجعل الزمن لا يسترسل بسرعة ، ويُشعر بالثقل ، مما يجعل المكان وهذه الحال مكاناً معادياً غير مألوف / تلك الديار التي لم يطأ أرضها / صوت خطو السنين ، أي أن الديار وهذه الحال باتت موحشة ، الزمن فيها متوقف على نحو يثير الملل والاشمئزاز : ولا يمكن للزمن وهذه حال المكان إلا أن يكون بطيئاً وثقيلاً ، الأمر الذي يدفع الذات إلى البحث عن طريق / درب جديد / فتّشت خطوتي عن طريق جديد / في مدار جديد ، ولعل عبارة " فتشت " في المقطع الثاني هي العبارة الأكثر استيعاباً لمعطيات الدلالية في المقطع الأول التي تكشف عن طول مسير الشاعر في رحلة هي استكشافية ، يطلب بها الخلاص من ذلك الطريق العتيق والحق أن ذلك المكان يشدّ الذات الشاعرة دون سواها ، وخطى الشاعر فقط هي الخطى المربكة غير المباركة / كلما أبصرتني خطاي / أربكتها الدروب التي باركت كل خطو / سواي ؟! وتحمل عبارة " فتشت " إلى المتلقي بصيص أمل بما تحاوله الذات في المقطع الثاني ، إلاّ إن الشاعر في المقطع الثالث يكسر بارقة الأمل تلك ، ويكسر أفق الانتظار المترتب على التفتيش ، إذ لا تجدي محاولة التفتيش سوى أن تقوده إلى ذلك الطريق العتيق :

... في مساء غريب

عانقت خطوتي خصْرَ دربٍ جديد

... غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لفتّي من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق ... ؟! .

وبذلك يمكن تقسيم النص في مقاطعه ، فالأول يصف فيه ثقل المكان وطول المسير ، والثاني محاولة التفتيش ، والثالث نتيجة الثاني ، أعني خيبة الظن المتلقي بوصول الذات ، إلى ما يخلصها ، ولكن دون جدوى .

عليه ، يمكن عدّ " التفتيش " " =– فتشت " ، أي البحث ، هو الهمّ المركزي للذات في هذا النص وعلى أساسٍ من ذلك ، فإن الشاعر يبوح بثقل ما رافق معاني البحث تلك في سبيل الخلاص ليس من كل ما تنوء به الذات ، ولكن من بعض ذلك ؛ لأن طريق الخلاص طويل ، أول ذلك أن تمسك الذات بطريق جديد ، درب جديد ، لا شك في ان تضاريسه يمكن أن تخفف عن الشاعر معاناته التي ما زال يدور في فلكها دون سبيل إلى التخلص منها.

" فتشت " يمكن قراءتها مرتين ، الأولى دلالية ، أسلفنا ذكرها ، والثانية تقنية ، يلاحظ عدم اكتمال النص في المشهد التفاعلي الذي تحمله هذه العقدة إلا بالتفتيش عن بقيته ، و ذلك بتحرير الشاشة إلى الأعلى كي نتمكن من استكمال النص واللوحة على حد سواء ، أي أن النص على المستوى المرئي والمقروء "الأداء اللساني" لا يكتمل بالنسبة للمتلقي / المستخدم للوسيط إلا بالتفتيش عن بقيته في المقطع الثالث ، إذ تأتي عملية التفتيش بثمارها لتلامس الذات خطوات درب جديد ، غير أن خيبة الظن سرعان ما تهاجم المتلقي لينكسر أفق انتظاره ، وذلك بالطريق الذي يلتف ليعيد الذات إلى ذلك " الطريق العتيق " ، ولا أدلّ على ذلك من علامة التعجب التي انتهى بها النص لتكون علامة الترقيم عنصراً بصرياً ودلالياً يشهد على عدم جدوى المحاولة أولاً ولاستيعاب عنصر المفاجأة ثانياً .

<u>المتن الثاني</u>

وعلى النحو نفسه ، في المسار الثاني من تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق ، بدءاً من الواجهة أيضاً ، انطلاقاً من الرابط الثاني الحاضن لعبارة " اضغط فوق ضلوع البوح " ، إذ يقودنا الرابط إلى العقد الثانية في المسار الثاني ، وهي تحتضن المتن الثاني الموازي في هيكله النص للمتن الأول ، وفيه ينصّ الشاعر ، إذ يقول :

– يعقوب	– – ب
يا وطني المحاصر بالعمى !	– ب ب – / ب – ب ب – ب –
من أين لي بقميصي الوتر الذي خاطته لي كفّ النخيل ؟	– – ب – / ب ب – ب – / – – ب – / – – ب – / – – ب –
وأنا الـذي	ب ب – ب –
تخضّر في شفتيّ أهداب الرحيل .	– – ب – / ب ب – ب – / – – ب –
لا ذئب يأكل غربتي !	– – ب – / ب ب – ب –
لا جبّ يغسل من جبيني	– – ب – / ب ب – ب – / –

قحط آلامي — – ب – – / –

وأوجاع السنين ! — ب – – / – ب –

* * *

– يعقوب — – – ب

يا أبتي المكبّل بالظلام — – ب ب – / ب – ب ب – / ب – ب

حتّامَ يغمرك الغمام... — – – ب – / – – ب –

وأنت من رقصت على — ب – ب – / ب ب – ب –

أكتافه الشمس . . . ؛ — – – ب – / – ب

أأظلّ مقدوداً ... — ب ب – ب – / – –

وأعدّ متكأ لمن يهوى قميصي — ب ب – / ب – ب ب – / ب – – – / ب – –

كي يُقدّ... ! — – ب –

أأظلّ مقدوداً هناك ... — ب ب – ب – / – – ب –

وصاحبي يغفو و لا يدري — ب – ب – / – –ب – / – –

بأن الطير يأكل رأسه ... — ب – / – – ب – / ب ب – ب –

ويطير...؟ ! — ب ب –

* * *

– يعقوب — – – ب

يا أبتي المعفّر بالنحيب ! — – / ب ب – ب – / ب ب – ب –

أتظلّ مبيضّ العيون ... — ب ب – ب – / – – ب –

وأظلّ آكل سنبلاً لا حَبَّ فيه !؟ — ب ب – ب – / ب ب – ب – / – – ب –

وأشرب — ب – ب ب

من كؤوس لفّها الوحل العجاف ! ؟ — – ب – – / – ب – – / – ب –

* * *

حتّامَ ... أنشر ما حصدت ... — – – ب – / ب ب – ب – / ب

وإلامَ يا أبتي ... ؟! — ب ب – ب – / ب ب –

فهل يوماً ستسجد شمسنا ؟ — ب – – / – ب – / ب ب – / ب –

أم سوف أبقى	– – ب – / –
في	–
العراء	ب –
وأنت	ب – ب
يأكلك	– ب ب –
العمى ؟!!! .	ب –

هذا هو المتن الثاني ، وأبرز ما يهيمن عليه : أنه يسير في ركاب وزن الكامل ، عبر تفعيلة " متفاعلن " التي تطوعها الزحاف والعلل لتكون " مستفعلن " إحدى تفعيلات الرجز ، كل ذلك فضلاً عن وجود بعض التفعيلات المنفلتة في هذا النص تحت غطاء وزني يسمح باختلاط بعض الأوزان المتقاربة ، وسير النص على وفق هذا الأداء الوزني " مستفعلن = متفاعلن " يجعله أكثر استيعاباً للنزعة النثرية التي يعتمدها الشاعر في إخبارنا ببوحه ، ولا شكّ في ذلك ، إذ إننا ندرك ما يقف وراء النص من موروث ديني ، والأداء القرآني في سورة يوسف " ع " أداء قصصي .

وتتجلّى الإفادة من النص القرآني " في ثلاثة محاور هي : إبقاء الكتلة " البنية " النصية محافظة على علاقاتها الداخلية ، أو محاولة انتزاعها في إطارها الأول ، ووصلها بعلاقة نصية جديدة ، أو الإفادة من المفهومات القرآنية والمصاحبات الدلالية في إضافة نسق جديدة من العلاقات ضمن المنجز الشعري ، وهذا الأخير من أشدّها جذباً ويمكن إجمال المحاور اللاثة بالآتي [176]:

- **القرآنية المباشرة غير المحورة .**
- **القرآنية غير المباشرة المحورة .**
- **القرآنية المباشرة المحورة .**

أي أن (وتكون السلطة المنتجة للنصوص وفقاً لهذه التقنيّة(يعني القرآنيّة المباشرة المحوّرة) مناطة بالمبدع الجديد، أمّا النصّ القديم فمغيّب عن التلقي غياباً قد يفقده حق الملكيّة الإبداعيّة التي ورِثها المبدع الجديد، إذ لا تكاد تقف على صرح النصّ القديم إلا بعض الإشارات التي قد يقوى ضوؤها أو يخبو بحسب مقدرة المبدع الآخذ ويصعب على القارئ الانموذجيّ رصد هذا الأخذ الإبداعيّ،إذ لا يتهيأ له الكشف إلا بعد لأيٍ) [177].

---

[176] ينظر : القرآنية في القصيدة التفاعلية الرقمية : د حسن الأسدي : ص 20 / مجلة سبيل .
[177] تأصيل النص " قراءة في أيديولوجيا التناص " : د مشتاق عباس معن : 183 .

إن التوظيف النصي للقرآن الكريم من الجلاء بما لا يجعلنا بحاجة إلى الإشارة ، ولكن مع الفارق في كون يعقوب قرآنياً يرتدّ بصيراً ، أما يعقوب / الوطن لم يزل يأكله العمى ، مفردات القصص : (يعقوب ، العمى ، الغربة ، الرحيل ، الذئب ، الجب ، القميص ، السنبل ، العجاف ، الطير يأكل رأسه ...) إذ ما يجري ، هو إعادة لإنتاج النص القرآني على نحو يلائم الحالة الشعورية لحظة معالجة الذات لها .

أما في الأداء التركيبي ، فإن الشاعر اعتمد مبدأ التوازي النحوي في بدايات المقاطع الثلاثة :

- يعقوب

يا وطني المحاصر بالعمي

- يعقوب

يا أبتي المبّكل بالظلام

- يعقوب

يا أبتي المعفّر بالنحيب

والتوازي في حصيلة النظام اللغوي ناتج عن الانسجام والتناسب بين البناء النحوي – الصرفي ، والبناء العروضي [178]، لذا عدّه جاكوبسن مبدأ (يؤسس الوظيفة الشعرية للغة) [179] ولاسيما أنه يسهم في اتساق الخطاب الشعري في ضوء ما يهيِّؤه من استمرارية بنية شكلية ، في سطور شعرية متعددة تبنى على مستوى تركيبي يوفر للعناصر التي تمتلئ بها حقول تلك البنية بعلاقات صريحة أو ضمنية على المستوى الدلالي : وعلى هذا النحو فإن التوازي مبدأ أساسي يوفر فرصة نمو النص في ضوء إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيار دلالي متدفق في ذهن المتلقي يدفع إلى أن تنفجر لديه القدرة على ملء الفراغات التي يخلقها النص ، فتتحقق بذلك المتعة الجمالية المتوخاة التي تنتمي إلى قدرة القارئ على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية للنص .

ونستطيع أن نتمثل المتواليات المتوازية آنفاً على النحو الآتي :

الفرز التركيبي	اسم	أداة نداء	منادى	مضاف إليه	جار ومجرور
الفرز العروضي	– – ب – / ب ب – ب – / – – ب –				

[178] ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد : د محمد كنوني : 117 .
[179] لسانيات النص : محمد خطابي : 23 .

وهيكلة النص على هذا النحو يتفق في بنائه الدائري مع المتن الأول ، فكلاهما ينتهي بما تنتهي به العبارة الأولى العمى / العتيق ، وكلاهما لا تظفر الذات في النهاية إلا بما ابتدأت به ، أعني الطريق العتيق والعمى ، غير أن النداء في نهاية هذا المتن يتخذ (أسلوبًا استفهاميًا يضج بالاستنكار والرفض، فينادي يعقوب/ الوطن المعفر بالنحيب، ليعلن بأسلوب الاستفهام استنكاره لاستمرار واقع يجوع فيه أبناء العراق،و ليعرض حين:الأول يحمل الخلاص، والثاني البقاء في الشقاء والألم، فإذا كان ما يمر به العراق مقدّرًا فهل سيأتي يوم تسجد فيه شمس الحقيقة عند أقدام العراق وتنتهي رحلة العذاب(فهل يومً ستسجد شمسنا؟)، أم سوف يبقى الواقع مأساويًّا؟ (أم سوف أبقى..في ...العراء ...وأنت...يأكلك...العمى؟!) [180].

ب/ الحواشي :

حاشية المتن الأول :

ولأن النص الأول في المسار الأول للتباريح ، هو المتن – أي الأصل الذي يؤسس له هذا المسار شعرياً وموسيقياً وصورياً – فإن هذه القصيدة يقودنا إليها رابط سمّي باسم " الحاشية " ، وكلمة حاشية في اللغة هي الجانب من الشيء ، وهي ما زيد على الكتاب من تعليقات لذا يمكن أن يعدّ هذا النص " = الحاشية " إيضاحاً لكيفية المسير ، المشي في المتن الأول " = المدار العتيق " الذي كانت فيه خطوة الشاعر تفتش عن طريق جديد ، إذ يقول فيه :

... فتّشت خطوتي عن طريق جديد

في مدار جديد ...

يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروبْ ...

والحاشية هنا تحيط المتلقي علماً بطبيعة تلك الرحلة الاستكشافية غير المجدية ، وفيها يقول الشاعر ، وعلى النحو العمودي من أساليب تسطير الشعر العربي ، وعلى وزن الكامل :

[180] القصيدة الرقمية والبنية الفنية البراغماتية ، شعر مشتاق عباس معن نموذجاً : أ . د مها خير ناصر بك : ص / ثقافتنا / ع / 2008 .

ولقد مشيت وما علمت بأننـي

أمشي ودربي يقتفي آثـاري

أمشي ولكن لا أرى لي خطوة

أمشي يميناً وهو محض يسارِ

قدماي لا أدري تسير أم التي

تخطو يداي وتهتدي بمساري

ضاع الطريق أم التي ضاعـت خطاي ولفّها مشواري

والحاشية على هذا النحو تظهر ارتباطها بالمتن ، وذلك بلحاظ الدوال الظاهرة (فالخطوات التي أرادها الشاعر حركة تجديد وتغيير ارتدت إلى الماضي العتيق، وهذا الارتداد تبناه الشاعر ليقنع المتلقي بقدرة الموروث على مواكبة الحاضر فصاغ قصيدته على أوزان الخليل، وشحن الصور بفيض من الصور البيانية والبديعية والمؤثرات اللفظية الصوتية، فجاء تصويره لحالة العجز والقلق والاضطراب والضياع صورة فنية تغري المتلقي باقتحام ظاهر التراكيب وفض ما تستّر وراء الظاهر اللفظيّ من معانٍ ودلالات محتجبة تغري بالقراءة والبحث والكشف) [181].

يعاضد هذا المنحى الدلالي الذي يشغله النص طبيعة الخلفية اللونية للشاشة ، وهي تحتضن هذا النص ، إذ تنسجم تلك الطبيعة اللونية مع حالة الضياع والتيه إذ تتشكل من دوائر يتداخل فيها الأزرق والأحمر والأسود والأبيض ، يقودنا وسطها إلى فراغ مخيف في آخره دائرة بيضاء أو شبه بكوّة للخلاص ، ويكتمل الانسجام في ضوء التشكيل البصري للأبيات ، إذ جاءت بخط داكن على خلفية داكنة ، وهذا الأمر جاء لإدراك الشاعر هذا الانسجام التام بين التيه الذي يعبّر عنه بالكلمات وبين التيه الذي تشي به الخلفية ، ومن هنا يدخل القارئ / المبحر في حالة انشغال دائم ليس فقط بالنص الظاهر أمامه على الشاشة بل ومعه أيضاً [182].

<u>حاشية المتن الثاني :</u>

ولأن التباريح تسير بمسارين متوازيين ، وقد أجرى الشاعر نصه في المتنين على أساس تفعيلي ، فجعل حاشية كل متن على أساس وزني عمودي ، القائم على التناظر السطري ، كما هو مألوف .

كشف المتن الثاني " = يعقوب " عن البعد الديني المعتمد في النص ، والموظف لكشف البعد الوجداني الذي ينوء به الشاعر ، فآلام العراق أشبه بآلام يعقوب الذي ابيضت عيناه ، إلاّ أنّ آلام يعقوب انتهت ، ولم تنتهِ آلام العراقيين وهم يعاندون المنايا كل يوم في سبيل البقاء .

---

181 المصدر السابق نفسه .

182 ينظر : المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار : د فاطمة البريكي .

لذلك جاءت الحاشية للمتن الثاني ؛ (لتؤكد على ارتباط الشاعر بماضيه وتراثه وأصالته، فنظّمها على أوزان الخليل، وضمنها بوح ذاته، وآلامها وشعورها بالانتكاسات المتتالية، مركزًا على انقلاب المفاهيم وتغيّر ترتيب عناصر معادلات الطبيعة، فالسواقي تشرب ماء البحر، و الأكف تحفر في محاجره، ورمال الشاطئ تتحوّل إلى أودية، فكان هذا القسم من المستوى الثاني موازيًا للقصيدة الثانية في المستوى الأوّل، سواء أكان ذلك في الموسيقى أم في غنى الصور البيانية والبديعية)[183] ، وفي هذه الحاشية يقول الشاعر :

تمهّل أيـها البحر الأعفُّ

سيسرق ماءك الرقراق جرفُ

وتشربك السـواقي آسناتٍ

وتحفر في محاجرك الأكفُ

ويخنق موجك المجداف سرّاً

وفي مرساك كل الغدر يغفو

يكوّر في حناياك المنايـا

ليُغْرِقكَ الخريرُ المستخفُّ

ترجّل فالصحارى فاغرات

وحضن الرمل أوديةً يُزفُّ

ليحضن ما تبقى من هدير

تشظّى فهو في غبش يُلفُّ

وبهذا يقف النص عند هذا الحد من التوازي على مستوى منظومة الروابط " Hyper link " في المسارين ؛ إذ أعطى في كل مسار متناً يوازيه متن وحاشية توازيها حاشية ، وكل عقدة منها تدخل لها برابط يحمل نفس الاسم " = متن " أو " حاشية " ، ذلك فضلاً على الأداء اللساني المتوازي إذ جاء مسار المتن الأول في نصّ تفعيلي وحاشية في نصّ عمودي ، ومسار الثاني في نصّ تفعيلي وحاشية في نصّ عمودية أيضاً .

---

183 القصيدة الرقمية والبنية الفنية البراغماتية ، شعر مشتاق عباس معن نموذجاً : .

وبعد ذلك نلحظ توازياً في مستوى الروابط التي يسير على وفقها النص من قبل ، لذا سوف نرصد نصوص التباريح في كل من المسارين عبر منظومة الروابط التي يذيل بها كل مشهد تفاعلي لتقود إلى عقدى حاضنة لنص معين ، ودونك بقايا المسار الأول :

ج/ بقايا المسار الأول :

- مكابرة :

تحاصرني المنايا والشظايا

والهتافات التي ختلت ببابي

تباغتني

لأفتح التاريخ

ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت

أنامله

ولكنّي على ما بي

أداس و.........

أظل أدوس على كلّ

الشظايا الخرّقت بابي....

المكابرة هذه المفردة التي تحتضنها الروابط (نوع من تحدي الواقع والمصائب ورفض الاعتراف بالأخطاء والخسائر، والرفض توأم التمرد، والتمرد يولّد التغيير؛ فجاء هذا الجزء من الكلام تجسيدًا لرفض الواقع والسير به نحو الأفضل)[184]. فالحصار ، المنايا ، الشظايا ، المباغتة ، والدوس تفعل فعلها ، فتخترق مشتاق الأكاديمي والشاعر قاعدة نحوية لا يجوز دخولها " ال " إلا بوصفها اسماً موصولاً بمعنى الذي / التي ، وهو ما حصل مع نصّ " التباريح " هنا .

- الهامش :

المشهد التفاعلي " = مكابرة " تضمّن رابطاً يحمل عنوان " هامش " ، حملاً على وظيفة الهامش في ايضاح ما يراد إيضاحه ، ويعضد هذا النص موسيقى " موطني " النشيد الوطني الذي يرافق رفرفة العلم العراقي ، وهذه نتيجة لكل ما جاء من تحديات رغم الحصار والشظايا في " المكابرة " ، هذا الهامش يقول :

في قريتي ...

---

[184] المصدر السابق .

بعضٌ ... – من الثمر الظالْ

- والثمر الناضج

- والثمر القابع في الأغصان

...

لكن

الساكن

أدرد ... .

وبهذه الومضة النثرية ينهي الشاعر نصوص آخر المشاهد التفاعلية في المسار الأول ويذيل ذلك المشهد بروابط الحاشية ، المتن ، الرجوع ، وكل تلك الروابط إن لم تعيدنا إلى المشهد السابق ، فإنها تعود بنا إلى الواجهة .

د/ بقايا المسار الثاني :

– النصيحة الأولى :

قريتي ... !

جفّفي نهركِ ...

فنهركِ صافٍ :

(والنهر الصافي

يفضح أسماكه) ...

النصيحة هنا توازي المكابرة في المسار الأول ؛ لأن المكابرة في أمور الحياة تحتاج إلى نصائح تخفف من سلبيات المكابرة .

وفي هذا النص لا يلتزم تفعيلة معينة إذ يقول ، وبشكل مباغت ، وبما يشبه حكمة ، إذ إن ما يحصره بين قوسين " والنهر الصافي يفضح أسماكه " يسوغ للمتلقي طلب الشاعر من القرية تجفيف أنهارها ، ولاسيما أن معرفة سبب هذا التوجه يبطل على المتلقي استغرابه من طلب شاعر بجفاف نهر قريته ، فلا حياة للقرية بلا نهر / الرافدين ، والنصيحة بجفاف النهر توازي صفاء المياه ، فكلاهما يقود إلى موت الأسماك غير أن الشاعر وبكل بسالة القروي العراقي يختار الموت لقريته على الفضيحة .

– النصيحة الأخرى :

في النصيحة الأولى رابط يتضمن قول الشاعر " إذا كنت ترغب بنصيحة أخرى " تقود إلى عقدة تحتضن نصاً يزاوج فيه الشاعر بين تفعيلتي : " فعولن " و " فاعل " ، أي أن الشاعر يزاوج بين نواة وزن " المتقارب " ووزن " المتدارك " ، وهما تفعيلتان متساويتان من حيث الكم

على مستوى الساكن والمتحرك ، فكلاهما خماسي يتكونان عروضياً من سببين ووتد " = فاعلن = – ب – ، وفعولن = ب – – " ، وهناك من يقول إن فعولن هي مقلوب " فاعلن " ، فلا غرابة ، إذا تزاوجا حضوراً في نص شعري ، وهذا دأب كثير من رواد الشعر الحر ، في هذا النص يقول الشاعر :

رذاذ من النور

يزحف في هامة الليل

يمدّ هشيم انكسار الصباحات

فهي منذ فجر الولادة

ما انفكّ يأكلها الغيم

قضمةً

قضمةً

وهي باذخة في السكون

لا تحرّك أنملة من ضياء

...

... هكذا

كنت أرقبها في الليالي الكبيسة

جدّتي :

أقنعتني بأن الغيوم ستحنو

(فالغيوم تشيخ)

عندها ستمطر أضراسها

ويصحو الصباح

ثم يذيل الشاعر هذا المشهد التفاعلي ، بروابط لا تقود إلى نص آخر ، بل تعود به جميعاً إلى مشهد سابق ، أو إلى إلى البداية ، فضلاً على أن إحدى الروابط جامدة لا تحمل إلاّ قول الشاعر " لا تدمن تعاطي النصائح " .

<u>– الهامش :</u>

في نهاية المشهد التفاعلي الحاضن لنص النصيحة الأخرى رابط يتضمن " هامش " يقود إلى عقدة ذات خلفية صفراء تتضمن هشيم محتضر ، وهو هشيم آدمي بدليل عينين شاخصتين في ضوئه ، كتب عليها :

أشجار الزيتون ...قطّعت أوراقها،

لأن

الربيع

... رحل ...

ويمين هذا المشهد عبارة كتب على نحوٍ رأسي ، ثبات المؤشر عليها ، يجعلها تومض بعبارة شعرية تنطلق من الكلمة التي ثبت عليها المؤشر ، وهذا ما سنجده في مراقبة النصوص العمودية .

2/ النصوص العمودية :

أ/ نص البداية :

تثبت كلمات هذا النص على يسار المشهد التفاعلي الأول لتباريح ، وتنتظم على نحو رأسي ، ويبرزثبات المؤشر على تلك الكلمات ومضة شعرية يحتضنها مستطيل أبيض ،وهي تقنية رقمية تشير باختصار إلى طبيعة ما موجود في كل عقدة قبل أن تنقر عليها ، وظّف الشاعر تقنية الوسيط تلك لتومض بالشعر على نحو اختزالي مكثّف ، يفعل في المتلقي فعل الوخز للفت الانتباه ، إذ إن هذا النص سرعان ما يختفي بعد أن يظهر إلى سطح الشاشة ، كاشفاً عن أبعاده الشعرية على نحو مباشر سريع يستدعي من المتلقي حرصاً استثنائياً ؛ إذ إن قراءته مرهونة بزمن ظهور النص واختفائه ، فعلى المتلقي مضاعفة جهوده للوصول إلى قراءة النص ، ثم استيعاب إيحائيته .

ولذا فإننا سنعرض العبارة الشعرية الرأسية ، وما يرافقها من نصّ لا يظهر إلا بثبات المؤشر على تلك الكلمات ، وفيها يقول الشاعر :

[أيقنت] :

(أيقنت حين قرأت كتاب الدنيا أن الناس توابيت
والأحلام برأس الموتى كطراز القبر المنقوش بأحلى مرمر ...
أيقنت أن المولودين ضحايا
ونعيش لكن كي نقبر) .

[أن] :

(ان الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها
وأرضي تنثّ ملوكاً
كان آخر من أورق فيها ، ملك الموت)

[الحنظل] :

(الحنظل أدمن شرب بوح المنصاعين لبوح الحزن
... فتحنظل) .

[موت] : (موت يعدو ...

ماذا يبغي هذا العدّاء المسكين) .

[يتخمر] :

(يتخمر ظلي في الغرفة

وأنا عارٍ في طرقات الروح

أتلمسني

لعل الغربال المتلفع جلدي

يوقظ ظلي

الموغل في التوحيد بدوني

كي يشرك بي) .

ب/ نص النهاية :

وعلى النحو نفسه تقنياً وتشكيلياً يكون النص الأخير ، وفيه :

[إياك] :

(إياك أن تبترك سنبلة

فالأرض صلعاء ...

وفحيح القحط يغني ...

الخلود لي !!) .

[أن] :

(ان تحيا ... أمل موصد !!) .

[تقترف] :

(تقترف البوح ؟؟؟

والكلام مرتجف على شفتيك !!!

... إذن سينمو عليك الصخر في وضح الانتظار ...) .

[الأمل] :

(الأمل مثل ظل كسيح ،،،

لا يجيد سوى النوم وقت الغروب) .

وتقرأ الباحثة بهيجة مصري إدلبي ، النصين " = البداية والنهاية " انطلاقاً من كلمتين مركزيتين يتشظى منهما بوح شعريّ يسطع زمن القراءة ثم يخبو ، هما : اليقين ، وإياك ، يقين البداية ، وتحذير النهاية " = إياك " ، فكلمة " أيقنت " مرتبطة مع كل الجمل الأخرى بوصفها لفظة مركزية يتركها الشاعر ليقرأها المتلقي ذهنياً ليربط بينها وبين فسحة الأمل ، ذلك الظل

الكسيح الذي لا يجيد سوى النوم (فبالربط بين البداية والنهاية بروابط تشعبية ذهنية يتجسد لدينا اليقين الذي بدأت به القصيدة ثم في حالة تحذيرية في النهاية من أي اقتراف للأمل لأن الأمل مثل ظل كسيح والخلود للقحط والأرض الصلعاء ليصل بنا من خلال رؤيا داكنة معتمة تفيض بالألم والحزن إلى لحظة مكتوفة بالصمت القاتل) [185].

وفي الحق أن الرابط بين البداية والنهاية على المستوى التقني والفني والدلالي ستتضح معالمه بوصفه نهجاً أسلوبياً في هذا النص التفاعلي الرقمي ، وذلك في مبحث البناء الدائري .

[185] الإبداع التفاعلي العبي ، إبحار في قلق الصمت : ملف الشاعر على موقع النخلة والجيران .

ثانياً : النصوص المتحركة :

وهي النصوص التي يحتضنها شريط يمرر الكتابة من اليسار إلى اليمين ، وغالباً ما كان ذلك الشريط الحاضن لتلك النصوص يتلوّن باللون الأصفر ؛ لدواعٍ منها إبراز الكتابة للمتلقي ، فضلاً على قدرة هذا اللون الصارخ على للفت انتباه المتلقي / المستعمل ، وحدث مرة أن تلوّن الشريط باللون الأزرق إلاّ إنه لم يكن له حضور اللون الأصفر إذ بدا ضمن المشهد التفاعلي باهتاً ، وهذه النصوص تمرّ تارةً في أعلى الشاشة ، وتارة في أسفلها ، وأخرى في وسطها ، ولأن الشاعر أراد إغراء المتلقي/ المستعمل بالمشاركة والاستمرار ، فقد تتصدر هذه النصوص تتصدرها كلمة عاجل ، أو عاجل قليلاً ، أو بلا عجلة ، أو لا داعي للعجلة ، أو بلا عجلة قطعاً .

ويمكن توزيع هذه النصوص تقنياً باعتبار الحيز على الشاشة ، الذي تشغله على النحو الآتي :

أ / نصوص أعلى الشاشة عددها 6 نصوص

ب/ نصوص وسط الشاشة عددها 2 نصان

ج/ نصوص أسفل الشاشة عددها 3 نصوص

ويمكن توزيع النصوص المتحركة في ضوء ما يتلوّن به الشريط ، على النحو الآتي :

أ / النصوص الصفراء .

ب / النصوص الزرقاء .

أما إذا أردنا مراعاة مقام ما نحن فيه ، أعني مطلب الأداء اللساني ، فإن النصوص المتحركة يمكن تصنيفها على وفق ما يتصدرها ، لتكون كالآتي :

أ / نصوص الـ " عاجل "

وهي :

1- عاجل : ... ... باتجاه مخيف / تأخذني خطوتي / فهي تعرف أسرار كل المخاطر / لكنها تشتهي أن تقامر في لوعتي دائماً

2- عاجل : ... ... قامتي تعرف أن الطريق إلى بابها موصدة بالرحيل / وتعلم أن البقاء هنا / مثل أرجوحة أسلمتها يداها / لصبيان هذي البلاد الشحيحة

ب/ نصوص الـ " عاجل قليلاً " :

1- عاجل قليلاً : ... ... ستذبح خطوتي كل لقيط ينزّ بدربي / فأرضي تدرّ الزناة / فهي موبؤة بالمغول !!! .

2- عاجل قليلاً : ... ... قامتي آيلة للذبول ... / تلوك عصافير أوراقها / لئلا تظل بخيط العوانس / ترقّع أوصالها

ج / نصوص الـ " لا عاجل " :

وهذه النصوص ، غالباً ما يتصدرها ما يوحي بعدم العجلة ، وهي بلا عجلة ، وبلا عجلة قطعاً ، ولا داعي للعجلة ، ولا تحتاج إلى العجلة ، وهي :

1 / لا تحتاج إلى العجلة :

لا تحتاج إلى العجلة : ... ... (1) ليس لي أن أسلّ الحنين / والدموع التي طرّزت غمد هذا الشجن / أثثت فوق وجه الأسيل / لي بقايا وطن .

(2) ليس لي أن أهزّ الخيال / والدروب التي فقأت بؤبؤ الذاكرة أورثتني الخريف فاسّاقطت ثمرة الذكريات .

(3) ليس لي أن ألفّ الجراح / والدماء التي أمطرتها العروق / طرّزت في أكفّ الضماد فوهات النزيف ... .

2 / لا داعي للعجلة :

لا داعي للعجلة : ... ... لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر / فالطريق يحدّب أضلاعه ، يميل عليّ / أراوغه مثل أرجوحة في مهب الصرير / مرة قبله / مرة بعده أين أمضي إذن / والمغول ينوخ بأهدابه

3 / بلا عجلة :

بلا عجلة : ... ... (1)الطيور التي تعشق العش ... لا تستحق الجناح

(2)الغصون التي طأطأت رأسها ... لا تحب الثمار

(3)الليل الذي يكره الشمس ... لا يستحق الصباح

4 / لا داعي للعجلة :

لا داعي للعجلة : ... ... قامتي مقبرة / تستميت على أهلها الميتين تشاطر تابوتها / الظلّ ... مخمله ؛ لتجعل كل الصباحات فيء مساء

5 / بلا عجلة قطعاً :

بـــلا عجلـــة قطعـــاً : ... ... (1) عنـــدما ينـــزف الصـــبح أضـــواءه / يستفيـــق الغروب .

(2) الليل الأسود يكره أحداق النجوم / لأنها: خطوات صبح آتٍ .

(3) الفجر وليد الليل .

(4) السماء تمطر دوماً ... لكن الأرض تموت .

(5) في زمن الأمجاد / الموتى تبحث عن تابوت .

وفي الحق أن هذه النصوص إذ شئنا قراءتها لا يمكن عزلها عن سياق المشهد التفاعلي الحاضن لها ضمن منظومة سمعية بصرية ، وقراءته على نحو متعاضد ، وأدلّ ما يلفت انتباه المتلقي في أي عقدة من عقد النص ذلك الشريط وهو يمرر كلماته على نحو يستوجب على المتلقي إدراك النص خشية أن يذهب دون رجعة ، ولذا فهو بمثابة العنوان لنص المتن ، وبهذا الإخبار يوجه عناية القارئ إلى دلالاته ، إلى الصلة الجوهرية بين كلمات الشريط وكلمات المتن :

عاجل : ... ... باتجاه مخيف / تأخذني خطوتي / فهي تعرف أسرار كل المخاطر / لكنها تشتهي أن تقامر في لوعتي دائماً

فكشف الشريط المتن وكأنه تفصيل له لتوصيف الحالة والدخول إلى معطيات الإشارات التي أومأ بها الشريط وندرك أيضاً مدى الانسجام بين لوحة إصرار الذاكرة ، وبين النص " تكرار الخطو ، الدروب ، المدار ، الزمن " وكأن النص استلّ أسرارها من أسرارها فانطوت في مداه ورؤياه .

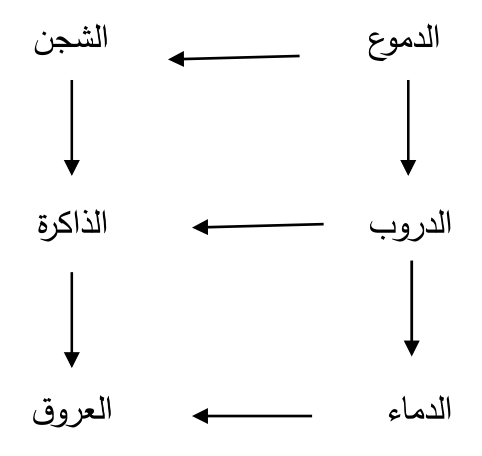
النص / يدخل في مدار عتيق / أجلت شمسه ضوء ذاك النهار ؛ ليتجه باتجاه مخيف فإذا به في مواجهة الزمن بدلالاته : الشمس / السنين / الليالي / ليأخذ من خلال ذلك صورة البداية لتكوين السيرة الذاتية في مدار الطريق الغريب ... فالساعات المائعة متناسبة مع درب الشاعر ، وطريقه السرابي ، المفتقد للوقت ، وكل ما في اللوحة من دلائل ضياع وانكسار وحنين

[186]، ويمكن على هذا النحو الإجمالي للمشهد التفاعلي يمكن فهم ما يمرر في الشريط من كلام على أنه بمنزلة العنوان الذي يجدر بالمتلقي أن يبدأ به ، أو هو خلاصة ما اجتمع من هذا المشهد من موسيقى ونص ولوحة .

ومن المؤشرات الأسلوبية في هذا اللون من النصوص " النصوص المحتركة " في تجربة تباريح ، حضور بنية التوازي التركيبي ، بوصفه نهجاً أسلوبياً يعتمد معالجة شعرية مكررة لموقف متعيّن ، ومن مصاديق ذلك إحدى نصوص " لا عاجل " إذ نستطيع هيكلته على النحو الآتي :

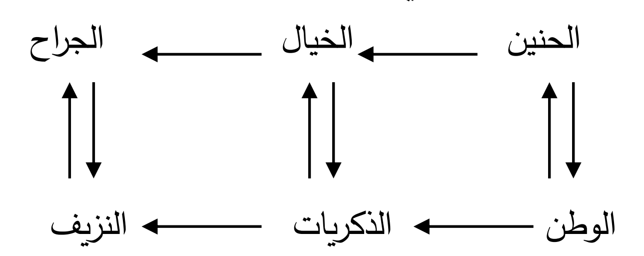
ليس لي أن أسلّ الحنين	والدموع التي طرّزت غمد هذا الشجن	أثثت فوق وجه الأسيل	لي بقايا وطن
ليس لي أن أهزّ الخيال	والدروب التي فقأت بؤبؤ الذاكرة	أورثتني الخريف	/ فاسّاقطت ثمرة الذكريات
ليس لي أن ألفّ الجراح	والدماء التي أمطرتها العروق	طرّزت في أكفّ الضماد	فوهات النزيف

فإعادة البناء التركيبي على نحو تراتبي ، هو المسؤول عن خلق أبنية متوازية ، تتكرر من حيث البناء وتتعاضد من حيث المفردات الشاغلة لتلك البنيات على نحو يستطيع معه المتلقي أن يؤشر طبيعة العلاقة بين البداية والنهاية ، على سبيل المثال :



[186] الإبداع التفاعلي العربي ، إبحار في قلق الصمت .

وهذه المفردات المتوازية ضمن أنساق النص المعتمدة لا تتعالق على مستوى البناء الخارجي حسب ، بل وعلى المستوى الفكري والدلالي ، إذ لا يغفل المتلقي عمّا يمكن أن يربط بين الدموع والشجن ، والدموع والدروب ، وكذلك بين الدروب والذاكرة ، والدروب والدماء .
ويمكن أن يقال مثل ذلك في نهاية باب المجموعة الأولى :



وبهذا يتسع الفضاء الدلالي للنص بوصفه فضاءً مشحوناً بالحنين والدموع والشجن والجراح والدماء التي / طرزت فوهات النزيف في أفق الضماد / وبهذا نعرف عدم استدعاء العجلة مع هذا النص إذ إن الحركة مقيدة والذات محاصرة بثلاث نواهي ابتدأً " = ليس لي ".

ويمكن السير نواهٍ هذه الخطوات في قراءة النصوص وتحديد مهماتها الأسلوبية واللسانية ، وقد أفضت القراءة اللسانية لمجمل نصوص تباريح بالدكتور عبد الله الفيفي إلى ما يأتي [187]:

- إننا بإزاء شعر حقيقي ، لا عبث لفظي ، كما في تجارب أخرى حداثية " تقليدية / ورقية " .
- هناك تكامل وترابط عضوي بين المشاهد التفاعلية الرقمية على المستوى الموضوعي والذاتي ، فهي وهذه الحال معبرة عن مضمون العنوان " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" وكأن البعض الأزرق من تباريح تلك السيرة هو بوارق أمل تلوح في الأفق ، وهو ما يلوح في تلك الصفحات الزرق ، بما تحمله من دوال لغوية ، وإشارات لونية ، ولوحات تشكيلية ، تقابل صفحات أخرى صفراء قاحلة ، وإن كان الشاعر قد ختم القصيدة بما هو أقرب إلى التشاؤم لا التفاؤل ، والاصفرار لا الزرقة ، يتجلى ذلك في ضوء المشهد التفاعلي الأخير حيث اللون الأصفر ، وهشيم أشجاء الزيتون فيها ، فضلاً عن الموسيقى الجنائزية .
- جمعت تباريح رقمية أشكالاً إيقاعية مختلفة بدءاً من الموزون والمقفى ومروراً بشعر التفعيلة وقصيدة النثر .

---

[187] ينظر : نحو نقد إلكتروني تفاعلي : د عبد الله الفيفي .

الأداء الرقمي

الرقمية (DIGITAL)

الرقمنة هي الخطوة الأساسية التي لابد منها لكي يتعامل الحاسب الالكتروني مع عناصر الدخل والخرج ، وتمثل الرقمنة جوهر الوظيفة الأساسية التي تقوم بها وحدات الإدخال (input devices) التي تحول ما يغذى إلى الكومبيوتر مهما كان أصله إلى أرقام في حين تقوم وحدات الإخراج (out put devices) برد الأرقام إلى الصورة الطبيعية من نصوص وأشكال وأصوات وفق أساليب تقنية تستخدم مفردة ومتضافرة وهي[188] :

أ . التكويد او التشفير (Codification) ويستعمل هذا الأسلوب لتمثيل النصوص المكتوبة؛ إذ يعطي لكل حرف من حروف (الالفباء) كودا رقميا، لتحل سلاسل الأرقام محل سلاسل الحروف في الكلمات، ومن ثم الجمل ثم النصوص .

ب . التبسيط (simplifcation)، ويستعمل هذا الأسلوب مثلا في تمثيل الصورة الملونة رقميا إذ يتم تبسيط الصورة في عدد من النقاط المتراصة، يتم تمثيل كل نقطة بدلالة ثلاثة متغيرات تشير إلى موقعها ولونها ودرجة هذا اللون .

ج . التوصيف بدلالة الملامح (السمات) (features – based specification) ويستعمل هذا الأسلوب في توصيف الأنماط عموماً والرموز اللغوية بشكل خاص، إذ يتمّ – مثلاً – تمثيل الأصوات اللغوية بدلالة عدد محدود من الملامح أو السمات الصوتية مثل السكون واللين والهمس والجهر، والشدّة والرخاوة إلخ .

د – الصياغة الرسمية " الصورية Formalism " ويستعمل هذا الأسلوب في نقل القواعد الإعرابية المطردة والشاذة من طابعها الوصفي السردي إلى الكمبيوتر من غير صياغة هذا النحو في صورة قواعد رياضية أو منطقية إذ التعبير عنها بدلالة عدد محدود من الرموز المتعارف عليها وفقاً للنماذج اللغوية التي تبناها واضع النحو .

وعلى أساس هذه الثوابت التقنية والفنية سوف نتابع الوسائط الألكترونية التقنية التي كانت سببا في إنجاز القصيدة التفاعلية – الرقمية وذلك في معرض قراءة المنجز الشعري التفاعلي الرقمي للدكتور مشتاق عباس معن في قصيدته التفاعلية الرقمية " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " وهي على نحو الإجمال :

1– الشبكة العنكبوتية والقرص المدمج (Web&CD-Rom).

[188]) ينظر : العربي وعصر المعلومات، د. نبيل علي : 56 - 63 .

أنجز الشاعر تجربته الإبداعية الأولى " تباريح رقمية " بادئ ذي بدء على قرص مدمج " CD-Rom "غير أن ذلك لا يعني عدم إمكانية بثها واستقبالها على الشبكة العنكبوتية " Web " وكان ذلك من خلال موقع النخلة والجيران :

http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm

وهي من المواقع المهتمة بالمنجز الأدبي والنقدي للمشهد الثقافي، الأمر الذي جعل هذه التجربة تمرّ سريعاً إلى كل هواة الشعر في العالم أينما كانوا .

لا جرم أنّ هذه التقنية الرقمية الشبكية دليل على أن التجربة الشعرية باتت جزءاً من العولمة الأدبية، وبدلاً من أن ينتظر الشاعر سوق عكاظ لينشد شعره ويتلقفه الرواة، ليتجاوز حكومة أحدهم في ذلك السوق أو لينتظر الرعاة فيشافههم، أو لينتظر دوره في تعليقها على جدران الكعبة . أو قل لينتظر رحمة الناشر وانتظار رواج ما يكتبه . أقول بدلاً من المرور في لوائح الانتظار المذكورة، فإن القصيدة صارت لا تبيت بين أنامل شاعرها سوى لحظات إدخالها جهاز الكمبيوتر ومن ثم إرسالها في الفضاء الشبكي كيما تكون ملكاً مشاعاً يتلقفها الشرق والغرب فالمسؤول عن النشر على وفق هذه التقنية التكنولوجية الحديثة ليس سوى الضغط " click " على الخيار التقني المتوفر على الحاسوب " أرسل إلى : send to" حتى تجد ما كتبت يملأ الفضاء ومن ثم الأرض ذات الطول والعرض . وهكذا هي تجربة شاعرنا وهي التجربة التفاعلية الأولى في الشعر العربي المعاصر.

2- المؤشر " mous " ثنائية النقر والتثبيت :

استثمر الشاعر في أداء هذا النص ما يتمتع به المؤشر – وهو جزء من وحدات الإدخال المعلوماتية للحاسوب من تقنيات التعامل به – فالمؤشر تتجلى قدرته التقنية على النحو الآتي :

- القدرة على عرض مختصر ما تخفيه الأيقونة أو الرابط " Link " بمجرد تثبيت المؤشر عليها .
- القدرة على تضليل الكتابة ومحوها .
- القدرة على عرض مجموعة الخيارات التقنية المرافقة للملفات مثل النسخ والإرسال واللصق والحذف وذلك من خلال النقر " اضغط click " .
- القدرة على عرض الصور الثابتة والمتحركة أو إخفائها، ومن ثم العودة إليها، فضلاً عن سحب الصورة يمين الشاشة وشمالها، أو أعلاها وأسفلها، و تصغيرها وتكبيرها .

استثمر الشاعر الأداء التقني للمؤشر الذي ترافقه فعاليات تقنية في حالتي تثبيته أو ضغطه على مجموعة نقاط الارتباط التشعبي (hyperlink)[189]وهذه الثنائية التقنية سرعان ما يشاهدها المتلقي ويتفاعل معها بدءا من واجهة تباريح رقمية ...، فهناك سبع نقاط ارتباط اثنتان منهما يكونان على يسار الشاشة، أو المشهد التفاعلي الأول، وهاتان لا تعملان إلاّ بالنقر عليهما وهما سينقلان المتلقي إلى نصوص المتن الشعري وكل منهما يحمل عبارة(اضغط فوق ضلوع البوح)، والخمس الباقية تكون على يمين الشاشة تنتظم بشكل رأسي على نحو تعمل بمجرد مرور المؤشر عليها وتثبيته ، حينها سيفرز كل رابط منها مستطيلا يحتضن نصا يبدأ بالكلمة التي كانت عنوان ذلك الرابط، غير أن مدة بروز ذلك الحاضن لا تستمر إلاّ بمقدار ما يسمح لك بقراءته، وسرعان ما يغيب عنك ولا يعاود الظهور إلاّ بإعادة تمرير المؤشر وتثبيته على الرابط.

إنّ تقنية على هذا النحو تفرض على الشاعر خيارات شعرية مقتضبة ، تحدّث تأثيرها على نحو مباغت وسريع ، وهو نحو ما يجري مع قصيدة الومضة ، وعليه كان اختيار الشاعر لنصوص تتلاءم في حجمها والبرهة الزمنية التي يمنحها المبرمج ، للحاسوب في تبريز النصوص الايضاحية المرافقة لتقنية تمرير المؤشر وتثبيته على الأيقونات التي يعرضها الجهاز في كل اختيار أو مشهد تفاعلي.

هذه التقنية الاشارية (نسبة إلى المؤشر) ، ومن خلال ثنائية النقر والتثبيت ، تسهم في تفاعل المتلقي مع (عملية التفاعل النصي، ويتأتى ذلك من خلال تحميله وتصفحه واختياره نقطة البدء والختام؛ لتشكيل رؤية معينة تتيحها له عملية الإبحار في نوافذ النص التفاعلي) [190] وهذا ما يوفر للمتلقي إطلالة، وإن كانت ضيقة – كما وزمناً – إلا أن ما يظهره المؤشر – وهو مختزل نصي لما تحتويه الأيقونة أو الرابط – يسهم في خلق فرصة تحفيز المتلقي للانتقال من رابط " link" إلى آخر، إذ أن المؤشر إذا استوى على الرابط وأبرزت الشاشة نصاً معيناً، فهو أي المتلقي يمتلك حينها زمام المبادرة في التواصل أو العدول إلى التقنية الثانية، أعني تقنية النقر للانتقال إلى مكان وزمان له هيكل آخر غير ما كان فيه،وبهديه يستطيع المكوث ليقرأ ويسمع ويرى .

وعليه فإن تقنية المؤشر ، وعبر ثنائية النقر / الضغط والتثبيت ، المنضوية تحت منظومة إدخال المعلومات للحاسب الآلي ، توفر فرصة لشد المتلقي استثمرها الشاعر

---

[189] ـ الرابط وهو ما يربط بين العقد، ويتجلى من خلال زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة بلون أو خط تحتها وبتمرير المؤشر عليه يتحول المؤشر إلى كف،أو يظهر لنا شريط يطلب منا النقر وعند النقر على الرابط تفتح لنا العقد التي يحيل إليها، ونحن نبحر بالروابط ونقرا العقد. ينظر : من النص إلى النص المترابط، ص261.

[190190] القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والألكترونية " مراجعات في تثبيت المنجز العربي " : فاطمة البحراني، ينظر الرابط : http://www.oudnad.info/18/fatimabah18.php

فحوّل الأداء التقني / الرقمي إلى أن يكون أداءً شعرياً يحفز المتلقي للتواصل السريع في التصفح والانتقال في طيات " نوافذ " تباريح رقمية بيسر وسهولة، الأمر الذي يغري بالإبحار عبر المشاهد التفاعلية الحاضنة للنص .

3- وحدات ارتباط النص (Hyperlink) :

واجهة القصيدة تتضمن رأسا حجريا على خلفية شديدة الزرقة، وتبنت في هذه الواجهة سبع وحدات ارتباط (روابط Links) ، تنتظم اثنتان عمودياً الواحدة فوق الأخرى بموازاة عيني الرأس الحجري، والثانية بموازاة أعلى الفم المنتظر، ويحمل كل من هذين الرابطين رأس سهم يشير إلى عبارة (اضغط فوق ضلوع البوح)، ووينتظم ما بقي من الروابط ينتظم على نحو عمدوي وهي عبارة عن مربعات مضللة كل واحدة منها يحمل جزءا من قول الشاعر :

أيقنت
أنّ
الحنظل
موت
يتخمر

بقي من المشهد التفاعلي الأول لتباريح رقمية ... وحدتا ارتباط ، لا يمكن عدَّهما كذلك لأنهما لا يقودان إلى عقدة ، الأولى دالة على عنوان :-

E-mail : maan1973@yahoo.com

وهي تتحرك على نحو بندولي في مستطيل أصفر، والثانية عبارة عن شريط أصفر أعلى واجهة القصيدة التفاعلية الرقمية يمر عبره على نحو متتابع عنوان القصيدة : تباريح رقمية سيرة بعضها ارزق، كل ذلك يظهر في المشهد التفاعلي الأول مفترشا اللون الأزرق الغامق أو ما يسمى في العامية العراقية (النيلي)

والاداء الرقمي للمشهد التفاعلي الأول في تباريح ، يشهد بان المسؤول عن تنظيم هذه الصفحة انما هو برنامج (Ht mL) ، وهو مختصر (Hyper text markup Language) أي لغة الترميز المتشعبة ، يتم في ضوءه استعمال التقنيات المناسبة لمحتوى المشهد التفاعلي المرئي ، وهذه التقنيات تستعمل في تحديد وتنسيق الصفحة مثل لون الخلفية (by color) ، وصورة الخلفية المتكررة (back ground) ، ولون النص (texte) ، ولون الرابط الجديد(

Link) ، والقديم (v Link) ، والمحدد حاليا (a Link) ، وحاشية الصفحة العلوية (top margin) ،والسفلية (bottom margin) ،واليسرى (Left margin) ،واليمنى (Right margin) .

ولو عدنا الى روابط النصوص الأفقية اعني ما يحتضن عبارة (اضغط فوق ضلوع البوح) وقرأنا كلا منها تشكيليا فالأولى بموازاة العينين المغمضتين بفعل شدّةٍ، ولعلها قسوة ما يصرخ لأجلها ذلك الرأس الحجري الذي توسط المشهد التفاعلي الأول للقصيدة .

أما الثانية (اضغط فوق ضلوع البوح) فقد كانت بموازاة الفم الذي اظهر لسانين بين فكين، وذلك ربما يعكس تشظي الذات والعدد اثنان يوازي الروابط التي تقود الى نصوص المتن التي ينطلق منها على نحو أفقي ، فضلا على أنّ تكرار مرأى اللسان يتلاءم وتكرارعبارة +(اضغط فوق ضلوع البوح) وجميع ذلك يتماشى دلاليا وثيمة البوح المرافقة لنزعة درامية تشهد عليها مفردة (سيرة) في عنوان القصيدة . والعين قد تبوح دمعا بفعل الضغط، وذلك يرافق ما يبوح به اللسان من سيرة بعضها ازرق ذلك اللون الذي يفترش الشاشة في أول المشاهد التفاعلية اللون الذي يرتبط _ في جنوب العراق مثلا _ بأعراف الحزن والألم والبرد القارس، وإذا كانت هذه القراءة قراءة تشكيلية فان القراءة التقنية ، وان شئت سمها رقمية ، تتناغم وظهور الكف بعد تثبيت المؤشر وهو بمثابة دعوة للضغط (click) كي يلج المتلقي أول متون هذا النص التفاعلي .

أما وحدات الارتباط (الروابط) الخمس ، التي على يمين الشاشة فقد انتظمت على نحو عمودي معبامتداد الرأس الحجري، وتحمل هي مجتمعة جملة متماسكة من الناحية النحوية (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) وهذه الجملة المنتظمة في وحدات ارتباط (Hyper Link) الأولى منها تحمل (أيقنت) كانت بموازاة الجمجمة و (أن) بموازاة العين و (الحنظل) بموازاة سقف الحنك، و (الموت) بموازاة اللسانين أما (يتخمر) فقد كانت بموازاة الفك الأسفل .

وهذا ترتيب يمكن أن يقرأ تقنيا / رقميا، فيقال ان مساحة الشاشة وما يشغلها من وحدات ارتباط (روابط) مسؤولة عن رصفها على هذا النحو، ولنا ان نقرأها قراءة فنية، ليكون اليقين (أيقنت) بموازاة الدماغ والتأكيد (أن) بموازاة العين أداة الإدراك البصري وهي الشاهد الحسي المعتمد قضائيا أكثر من غيره، و(الحنظل) بموازاة الفك الأعلى.

أما تعدد ألسنة التمثال فانه يتلاءم وما تحمله الروابط من وحدات دلالية عن يمين الرأس ، وعن شماله فالحنظل والموت والبوح كل منها – بوصفها وحدات دلالية – بحاجة إلى راوٍ يبوح بما جرى للذات وهي تتجرع الحنظل أو الموت، وهذه الوحدات الدلالية المرهونة بوحدات الارتباط النصية تتكفل للمتلقي بتفسير تساؤله عن سبب ما يبدو عليه الرأس او تبدو عليه الذات من صراخ وألم .

بقي أن نقول ان وحدات الارتباط (الروابط) السبعة يساوي عددها ما برز من الاسنان في ذلك الرأس الحجري ، أربعة في الأعلى وثلاثة في الأسفل .

وأخيرا فانّنا نعني بالتفاعلية في وجه من وجوهها التفاعلية الذاتية ، أي ان يتفاعل عناصر المشهد التفاعلي، على نحو يتماهى فيه المقروء والمسموع والمرئي في أي عقدة من عقد النص او روابطه ضمن الهيكل التشكيلي لمسارات النص التفاعلي الرقمي ليكون ذلك التماهي هو العنصر الجوهري المسؤول عن خلق الانطباع الأولي للمتلقي الذي ينطلق منه لإعادة إنتاج النص، او المشاركة، وفيه تتم مراقبة النصوص المكتوبة والمسموعة والمرئية، وسواء في ذلك النصوص متحركة او ثابتة وفي ضوء هذا البعد التفاعلي يتجلى معنى التفاعل الكيميائي الذي ((هو تغير كيميائي يحدث في المادة بتأثير الحرارة والكهرباء ونحوهما))[191].

وبعد فان تفاعل عناصر المشهد التفاعلي الأول لتباريح على ذلك النحو كفيل باستدراج المتلقي وشد انتباهه للإبحار في باقي المشاهد التفاعلية المتضمنة للمكتوب والمسموع والمرئي، فإذا شاء فليتصفح ، وإذا شاء فليحمل واذا شاء فليضف ، وذلك في ضوء قاعدة البيانات المرافقة للنص ، والفرصة كذلك مؤاتية لإعادة التشكيل .كل ذلك كفيل بمنح هذه التجربة الشعرية التفاعلية الاولى قصب الريادة العراقية للشعر العربي الالكتروني مثلما اراد الشعر دائما .

4- خلفية الشاشة بين التماهي والاستغناء :

(العلاقة بين مختلف جوانب الصورة ؛ أي بين الحسي والعقلي ؛ بين المعرفي والإبداعي ، إنما تعكس على نحو دقيق ، ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر) [192] ، وأبعد من هذا أن الصورة في النص التفاعلي الرقمي تسهم بلا ريب في شد المتلقي ، و عزله عن المؤثرات الخارجية سوى مؤثرات ذلك النص – على الشاشة – وعليه ، فقد تتمثل في الصورة الوخزة الأسلوبية المسؤولة عن تفعيل دور المتلقي ، وتنشيطه .

وتعكس الصورة التي يحتضنها المنجز التفاعلي الرقمي " = تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " في مختلف المشاهد ، ما يأتي :

- صفة الثبات أي أن الصورة التي يمرر عليها النص تكون ثابتة غير متحركة .
- تعددية الفنون التي تسهم في تشكيل صورة الخلفية الحاضنة لنصوص " تباريح رقمية " ، إذ لم يكن جنساً فنياً واحداً ، بل نجد النحت ، والخزف ، والرسم ، والفوتوغراف ، وهذا ما يتساوق والأجناس الشعرية المشكّلة لنصوص تباريح رقمية ، منه العمودية ومنها التفعيلي ومنها قصيدة النثر .

191 المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، مصر، دار الدعوة، استنبول، 1989 م .
192 الوعي والفن : 11.

أن ما يطمح إليه في الأدب التفاعلي الرقمي ، هو أن تتمتع خلفية كل مشهد بما لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنه ، ولاسيما الصور في ذلك ، إذ (أصل توظيف الصورة بوصفها عنصرًا من عناصر النص التفاعلي يجب أن يكون حضورها ضروريًا وأساسيًا للنص، أي أن تكون جزءًا من بنيته الأصلية لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى، وغياب الصورة لا بد أن يحدث خللا في النص، لأنها تغيّب معها الجزء الخاص بها من المعنى)[193]. وتجدر الإشارة إلى المحاذير المرافقة لأداء المشهد التفاعلي الرقمي على هذه الشاكلة ومنها :

- قد تشوّه صورة الخلفية في ضوء النص الكتابي ، وعليه فإن على الشاعر اختيار المناطق المناسبة لوضع النص الكتابي فيكون الصراع – وهذه الحال – بين الاستماع والابصار صراعاً متكافئاً ويكون المتلقي واعياً لمعطيات النص السمعية والبصرية ، لا أن تبرز إحداهما تقنياً على حساب الأخرى .
- قد تُقْصَر معطيات اللوحة الفنية / الخلفية على معطيات المنجز الشعري ، وبعبارة أخرى هي أن المتلقي يؤسر بالنص الشعري المهيمن على جزء مهم من مساحة الشاشة الحاضنة للوحة الفنية بوصفها خلفية ، وبذلك تكون قراءة اللوحة رهينة بقراءة النص الشعري ، وحسناً فعل الشاعر عندما جعلنا – في أكثر من مشهد تفاعلي – نركز كثيراً لنتلمس كلمات النص ، فأحدث بذلك الموازنة المطلوبة بين المقروء والمنظور ، هذا على صعيد المعطيات الحسية ، أما على صعيد المعطيات الفنية فإن المنجز الشعري المرافق قد يجعل أبعاد الصورة الفنية تدور في فلكه الدلالي والفكري فيغلق على المتلقي التفكير في مساحة دلالية أخرى قد يقود إليها النص .
- اختزال ما يشغل الخلفية من صورة أو لوحة فنية يطيح ببعض معالم المشهد البصري على حقيقته ، وعليه يجب التعامل بحذر ، مع تقنية التصغير التي قد تستوجبها بعض المشاهد التفاعلية ، والعدول عما يسبب ضرراً للوحة الفنية ، فنحن نستطيع قراءة النص على مقاطع إلا إننا لا نستطيع مع اللوحة الفنية إذ يصعب حجب جزء منها ، وتقديم جزء آخر ، فاللوحة جزء لا يتجزأ وهي بكليتها جزء من المكوّن الدلالي للمشهد التفاعلي الرقمي .

وبعد فإنه يحمد لهذه التقنية الرقمية التي يوفرها الوسيط الإلكتروني أنها ستكون منبراً لتسويق كثيرٍ من اللوحات الفنية ، والأعمال الإبداعية التي كانت تقتصر معرفتها على طبقة المختصين والمعنيين من المثقفين ، فمتعاطو الأدب العربي مثلاً – على مستويي النثر والشعر

---

[193] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

هم أسرى ما اختصوا به ، أما اليوم فإن الوسيط الإلكتروني عبر هذه التقنية يوفّر فسحة لأن نتجرع الفن والأدب جرعة واحدة فالشعر إلى جانب الموسيقى وهذان إلى جانب الرسم والنحت والخزف والفوتوغراف على حد سواء ، مما يجعل عملية استشارة المتلقي ثم تفاعله مع المعطيات على نحو يدعوه للتصفح والتحميل وإعادة صياغة النص بما يلائم مرجعياته الثقافية والفكرية والعلمية .

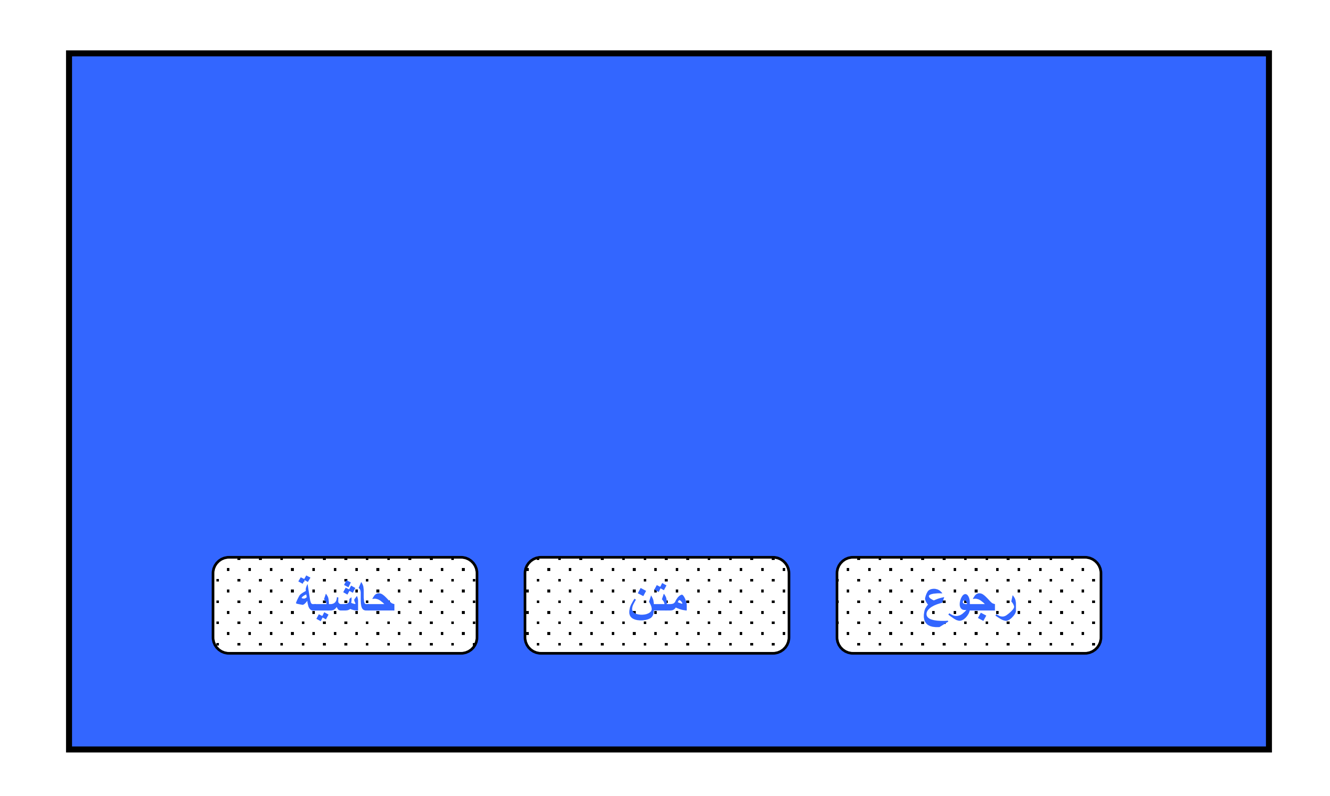
لذا يمكن أن ننتهي إلى ضرورة تماهي كل الفنون التي تكمن خلف نقر المؤشر في عقدة متوثبة للخروج إلى سطح الشاشة ، لايمكن الاستغناء عن أحد عناصرها ، ولا يبرز عنصر من عناصر المشهد التفاعلي الرقمي على حساب عنصر آخر ، فالمراد واحد أعني نصّاً تفاعليا متكاملاً في كل أبعاده الموضوعية والذاتية ، الأمر الذي يسهم في ردم الهوّة بين المقروء والمنظور والمسموع ، وإعانة المتلقي للخروج بقراءة متضافرة .

<u>5- تقنية التوغل والعودة :</u>

- **الإبحار Navigation** : من مهام متلقي الأدب التفاعلي – الرقمي وهو (الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة الفأرة على الروابط لغاية محددة تتمثل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص . ويعطي للمبحر مصطلح خاص هو " المستعمل" . وبذلك يختلف الإبحار عن التصفّح لأن الإبحار بحث عن معلومات محددة وخاصة)[194] بالنص ، وهذا يعني أن هذه المهمة وإن كانت مهمة تقنية ابتداءً ، أي تمرير الفأرة على نحو متتابع للروابط التي تتذيل بها النصوص على الشاشة الزرقاء ،وتوفير فرصة اختيار ما يريده المتلقي ، وبهذا فإنها تنشد معلومة ذات جدوى ، أيسرها لدفع المتلقي إلى متابعة صفحات النص المتفرّع ، والخروج بقراءة تشعبية ، هي إحدى وظائف التلقي المناطة بالمستعمل .

وقد يسَّر الوسيط لمبدع " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " أن يذيّل مشاهده التفاعلية بروابط تثير المتلقي على نحو يستدعي فضوله ، ويحثّه على المضي قدماً في متابعة النص ففي هذا المشهد

[194] من النص إلى النص المترابط : 257 .



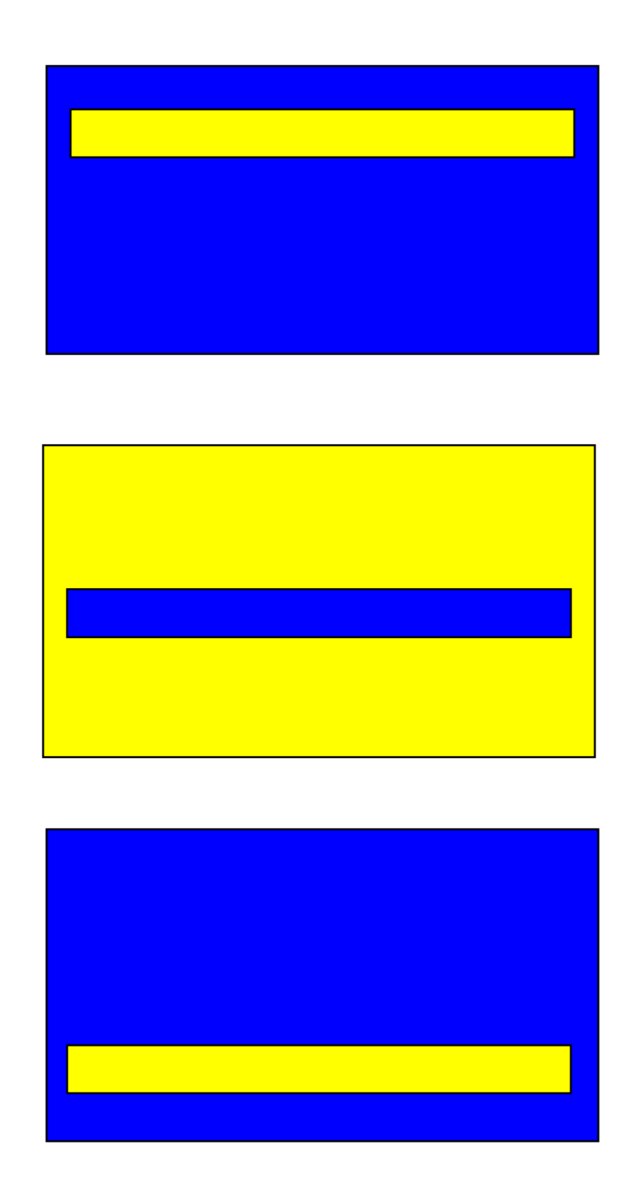
نجد أسفل الشاشة ما يطمح إليه القارئ إذا أراد أن يتوغل ، فينقر الحاشية ، وإذا أراد العودة إلى نص المشهد السابق ، فينقر المتن ، أما إذا أراد العودة إلى والواجهة ، فلن يكون عليه سوى النقر على رابط الرجوع ، والوسيط بتوفيره هذه التقنية ، إنما يوفر عنصراً من عناصر الشعرية ، أعني عنصر الإثارة والتشويق غير أن هذا السلوك التقني لا يطرد على هذه الشاكلة ، وإنما يتخذ أشكالاً عدة تتلاءم وطبيعة المشهد التفاعلي ، فقد نجد في أسفل الشاشة أكثر من هذه الخيارات الآنفة كلما أوغلنا في عمق النص وتفرعاته ، أي أن منظومة الروابط المرافقة لهيكل النص تتعقد كلما زادت تفارعات النص ، وعليه فإن الشاعر ملزم باختيار دوالّ لغوية لتلك الروابط تجمع بين مهمتين الأولى : تقنية تقود إلى فرع من فروع النصّ ، والثانية فنية : تتلاءم وطبيعة النص الدلالية والفكرية ، فالمفردات مثلاً "متن وحاشية وهامش " تحيل المتلقي إلى مرجعيات أكاديمية حاول الشاعر في ضوئها أن ينظّم تفرعات النص على نحو منطقي ، فالمتن أصل ، والحاشية ما زيد على الأصل ، والهامش لشرح مفردة أو إحالة على مصدر وهكذا ، كل هذه المسميات التقنية الفنية ، نجد قبالتها مفردات شعرية لا تخلو من إشارة تقنية نحو أوبة ، ونصيحة ، ويعدّ الأمر على هذا النحو محفّز تقني ومعرفي يستدرج المستعمل ويحثّه على الاستمرار .

وحري بشاعرنا ، وهو يرود هذا الميدان ليؤسس لمنهج تقني / رقمي يسوّق في ضوئه نتاجه الشعري ، أن ينهج الاطّراد في المصطلح لتكون النتائج مطّردة ، ويسهل على المستعمل التوغل على وفق نسق اصطلاحي موحّداً ربماً يكون منهجاً للمحاولات اللاحقة .

6- **تقنية النص المتحرّك :**

وهذه تقنية رقمية يوفرّها الوسيط الإلكتروني ، وسرعان ما تتفاعل معها المتلقي ، لأنها تذكّره بالشريط الإخباري في القنوات الفضائية ، وقد استثمرها الشاعر – وهو عبارة عن حاضن طولي لأخبار مقتضبة تمرّ سريعاً عبر حزام يتلون بلون مميز يخترق أسفل الشاشة ، أو أعلاها من اليسار إلى اليمين ، وغالباً ما يتصدر الأخبار المهمة كلمة " عاجل " ، وهذه أيضاً لم يغفلها الشعر للضغط على حساسية المتلقي ، ثم إشراكه في النص ودفعه للتفاعل مع العقد الرقمية الخاصة لنصوص شعرية .

والشريط الذي توشى بها المشاهد التفاعلية لتباريح رقمية يتخذ وتيرة واحدة إذ إنه مرّ في أسفل الشاشة وتارة في أعلاها ، وقد يكون في أوسطها ، هذا بالنسبة إلى ما يشغله من حيز مكاني على الشاشة ، أما بالنسبة إلى اللون فقد اعتمد أن يلوّن شريطه باللون الأصفر خلا شريطاً واحداً لوّن بالأزرق ، والتنوّع المكاني واللوني للشريط إنما يسهم في كسر رتابة المشاهد التفاعلية



<u>7- تقنية العمود والأفقي :</u>

وهذه التقنية هي تشكيلية يوفرها الأداء الرقمي للوسيط الإلكتروني ، استثمرها الشاعر في تباريحه ليترك الخيار مفتوحاً أمام المتلقي في المشهد التفاعلي الأول فللمتلقي أن يقرأ نصوصاً باتجاه أفقي إذ بدأ من رابطين كتب عليه بصورة أفقية

اضغط فوق ضلوع البوح ◄

اضغط فوق ضلوع البوح ◄

وكل من هذين الرابطين يقودنا في مسار يشهد مجموعة من العقد الرقمية الحاضنة للمشاهد التفاعلية : وعلى نحو مغاير ، وانطلاقاً من المشهد التفاعلي ، يمكن للمتلقي قراءة من النصوص الشعرية المرافقة في ظهورها لثبات المؤشر على إحدى الكلمات التي تحتضنها الروابط الآتية :



فهذه الكلمات التي تنتظم في روابط بصورة عمودية ، تُظهر – عند وضع المؤشر عليها – نصوصاً شعرية مقتضبة تبتدئ بتلك الكلمة المؤشَّر عليها – ، تذكّر بتقنية الومضة الشعرية ، التي يجعلها الشاعر تتساوق وتقنية الومضة الرقمية ، فهي تظهر لبرهة قصيرة توازي مدة قراءتها لتختفي ولا تظهر مرة أخرى إلا بإعادة تمرير المؤشر على الكلمة التي تنطلق منها مرة أخرى .
وعلى النحو نفسه يعيد الشاعر هذه التقنية في نهاية تباريحه أي في آخر المشاهد التفاعلية ضمن روابط تحتضن النص الآتي :

إياك

أن
تقترف
الأمل

8- الأداء الموسيقي :

تتنوع المعزوفات الموسيقية التي يحفظها الوسيط مع كل مشهد تفاعلي بين العربية والعالمية ، ومنها ما هو عالي النغم يهاجم المتلقي مع الوهلة الأولى للمشهد التفاعلي ، ومنها ما هو بطيء يأتي بتأنٍ ، بعد أن يكون المتلقي قرأ نصاً أو أبصر لوحة .

ولم يتوانَ الشاعر في اختيار موسيقى نشيد " موطني " الذي يمثل اليوم معزوفة السلام الجمهوري ، وهو في تباريح رقمية بمثابة الإمضاء الموسيقي الذي يشهد على عراقية النص ، فضلاً عمّا يثيره ذلك المشهد من حمية وطنية ، وحنين في نفوس العراقيين والعرب ، وطبيعة الأداء الموسيقي ضمن المشهد التفاعلي الحاضن له يتساوق وتلك الخلفية الزرقاء ، فضلاً عن تساوقه وأبعاد النص الدلالية والفكرية ، إذا أخذنا بنظر الاعتبار مجمل أبعاد النص الوجدانية والفكرية ، وبهذا يكون المشهد التفاعلي متناغم في مختلف مستوياته السمعية والمرئية والمقروءة على نحو تتداخل فيه الفنون لتفعل في المتلقي فعلها المؤشر والمستقطب .

أتمنى أن نشهد نصاً تفاعلياً رقمياً يسهم فيه أكثر من مبدع ليأتي بثماره التفاعلية على أتم وجه أعني ما أسسنا له من قبل التفاعلية الموضوعية والذاتية ، كأن يكون شاعر يضع نصوصه ، ثم يأتي رسام ليشكّل تلك النصوص مع اللوحات المختارة أو الألوان ثم يأتي محلق ليختار ما يرافق كل ذلك من نصوص موسيقية ملائمة ، ثم يأتي ذو خبرة تقنية وفنية في مجال برامج الحاسبات ليبوِّب كل ذلك في ضوء برنامج يغذي به الوسيط ويسهم بإخراج النص على نحو تقني مثير للمتلقي لإشراكه في تصفّح النص وتحميله ، أو إعادة صياغته في ضوء الخيارات التقنية المقترحة ضمن المشاهد التفاعلية أو الموجودة في قاعدة البيانات المرافقة للنص . وعند ذلك سوف نشهد نصاً تفاعلياً متكافئ الأبعاد سمعياً وبصرياً ونصياً .

دائرية النص

بين الأداء التفعيلي والأداء التفاعلي الرقمي

إذا كان رمز دائرة صغيرة بوصفها حركة إعرابية تعبيرا عما يطلق عليه في بعض الدراسات الصوتية بأنه مصطلح " صوت مد صفر " [195] فإن الذين جعلوها دائرة ، وجهها عند ابن يعيش متأتٍ من (أن الدائرة في عرف الحساب صفر وهو الذي لا شيء فيه من العدد فجعلوها علامة على الساكن لخلوه من الحركة) [196] وطبيعة هذا الرمز الموصوف بالدائرة نجد صداه حاضراً ليس على صعيد التكنيك من حيث الشكل وحسب ، بل وينعكس ذلك على طبيعة البناء الصوتي ، فضلاً عن البناء الدلالي .

وهذا ما سنحاول كشفه في ضوء البحث عن صدى الدائري في المتون الشعرية العامدة إلى توظيف تقنية البناء الدائري ، وسوف تضطرنا الموازنة المشار إليها في العنوان إلى اختيار نصوص من الشعر التفعيلي ، ثم النظر – بعد رصد مظاهر الدائرية فيها – بواسطتها إلى طبيعة الأداء الدائري للنص التفاعلي الرقمي الوليد الجديد للقصيدة العربية الرقمية ، أعني محاولة الدكتور مشتاق عباس معن في " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق "[197].

لذلك فإن أجلى صور البناء الدائري الحاضرة في شعر التفعيلة سنختارها من أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس عبر نصين ولأن المنهج التاريخي لمراقبة النصوص الشعرية يقتضي تقديم السابق لرصد تجلياته ثم اللاحق لتحديد الفارق التقني مع الأخذ بالنظر الفارق الجوهري الأبرز إذ أن دائرية شعر التفعيلة قدمت عبر الوسيط الورقي ، أما دائرية النص التفاعلي الرقمي فقدمت عبر الوسيط الألكتروني لذلك سوف يكون البحث على محورين :

أولاً :دائرية الشعر التفعيلي / أدونيس أنموذجاً :

المراقبون للدائرية عبر النصوص الواردة بوسيط ورقي يرون أن مفهوم الدائرية بصفته تكتيكاً شعرياً يعمد إليه النتاج الشعري ، ينطلق من أن الدائرة بحسب فهمنا لها شكل يتمثل عبر إلتقاء نقطتي البداية والنهاية ، أي أنَّ شكل الدائرة عليه أن ينطلق من نقطة ثم يحاول العودة إليها ، أما الدائرة بوصفها تقنية شعرية يعمد إليها كثير من الشعراء : (ابتداء القصيدة بموقف أو لحظة نفسية ثم يعود إليها الشاعر مرة أخرى ليختتم بها القصيدة أو بتكرار مضمونها) [198] ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل في البناء الدائري للنص الشعري : (أن الشاعر لا يمتد في دورته

---

[195] ينظر دلالة الإعراب لدى النحاة : د بتول ناصر قاسم : دار الشؤون الثقافية بغداد / 1999م : ص 192 .
[196] شرح المفصل : ابن يعيش : ادارة الطباعة المنيرية : مصر / ج 9 / ص68 .
[197] ينظر الرابط :

[198] الصورة الشعرية عند السياب : د. محمد علي المحادين : رسالة ماجستير : كلية الآداب / بغداد / 1986 : ص 218 .

هذه مقتفياً أثر شعوره في مناطقه النفسية المجهولة وإنما يكتفي بلحظة رؤية واحدة ، أي منه منطقة واحدة يجد فيها مصدر للإشارة ، وعند ذاك تكون الدورة قصيرة وسريعة ، لكنها تمثل دائرة مغلقة على كل حال تنتهي فيها القصيدة إلى حيث بدأت) [199] على أن يكون بين البداية والنهاية خيط شعوريّ يضمن التحام طرفي الدائرة [200].

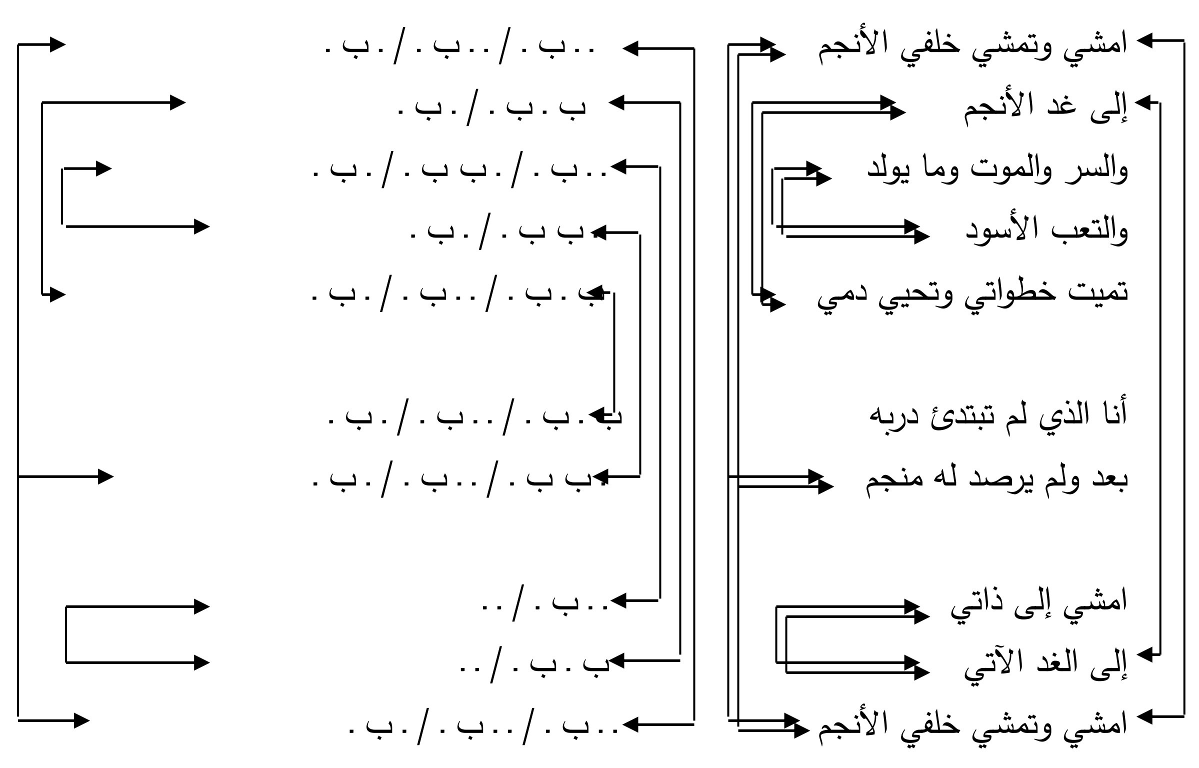
وتتمثل دائرية النص الشعري عند أدونيس عبر شبكة العلاقات بين الوحدات الوزنية الحاملة للنص إذ تظهر شبكة من العلاقات الصوتية في ضوء التعانق التفعيلي بين البداية والنهاية ولا نعدم أن نجد هذه الدائرية ليس عبر شبكة العلاقات الصوتية التي تتجلى في البناء الوزني ، فضلاً عن النهايات الصوتية (القافية) وحسبك ، في ضوء شبكة من العلاقات الدلالية ، لذا فإن الدائرية في شعر التفعيلة يمكن رصدها من ناحيتين :

1- **الدائرية الصوتية :**

يتمثل أدونيس الدائرة عبر شبكة العلاقات بين الوحدات الوزنية الحاملة للنص إذ تظهر شبكة من العلاقات عبر التعانق التفعيلي بين البداية والنهاية ففي قصيدة (الأنجم)[201] التي نسوقها مع التقطيع العروضي يقول الشاعر : .

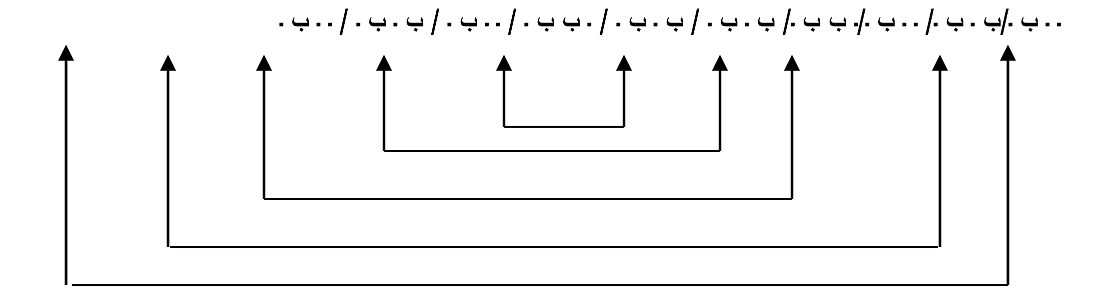
---

[199] الشعر العربي المعاصر " قضايا وظواهره الفنية والمعنوية " : 257 .
[200] المصدر السابق : 256 .
[201]) المصدر نفسه : 176 .



ومما يرصد على صعيد النص من علاقات تظهر في الخطاطة المرافقة للنص وخطوطه العريضة ، إعادة عبارة الاستهلال في نهاية النص مما يشد انتباه القارئ ثم تظهر كذلك إعادة البنية التركيبية وبشكل متواز بين الأسطر المتناظرة ما بين ما بعد البداية وما قبل النهاية . أما المفردات في نهاية النص فقد تجلت علاقتها على صعيد المقاطع في عموم النص ثم على صعيد كل مقطع بمفرده ، فعلى صعيد المقاطع في عموم النص فان هذه العلاقات يكشف عنها صوت الميم المصوت بالضم الظاهر في آخر مفردات (الأنجم ، منجم . الأنجم) وعلى صعيد المقاطع يظهر في المقطع الأول التعانق بين المفردات ولاسيما أصواتها الأخيرة كالآتي (م ، د ، د ، م) ، أما المقطع الثاني فقد جاء دفقة شعورية واحدة فكانت له نهاية واحدة يشتبك فيها المقطع مع غيره من المقاطع ضمن النص ، أما المقطع الأخير عبر التعانق بين مفردتي (ذاتي ، الآتي) عبر صوت التاء المصوت بالمد (ياء) .

أما على صعيد البناء الوزني فان البدايات المتعانقة تظهر شبكة من العلاقات بين الأعلى والأسفل فنحن نكون أمام جملة من التفعيلات المتناظرة التي تهيّئ لنا صورة من أنصاف الدوائر ويمكن استشعار ذلك إذا كتبنا تفعيلات البداية بشكل أفقي كالآتي : .



وتبرز هذه الخطاطة الجهد التخطيطي المبذول في الوصول إلى هذا الشكل الذي يُمكّن القارئ للبناء الوزني إعادة مفرداته من الشمال إلى اليمين مثلما تمكَّنا قراءته آنفا من الأسفل إلى الأعلى . وهنا مكمن سر فرادة الأنموذج الدائري عند أدونيس الذي يتمكن في ضوئه خلق نص متماسك ومغلق في آن واحد مما يعكس انسجاما دلاليا أيضا فضلاً عن الانسجام الوزني ،، إذ إننا نستطيع قراءة النص قراءة دائرية . فالقارئ يستطيع العودة إلى البداية إذا ما وصل إلى النهاية من حيث جاء ، وحسب خطوات النص دون أن تختل الدلالة المقترحة في النص كالآتي : .

امشي وتمشي خلفي الأنجم
إلى الغد الآتي
امشي إلى ذاتي

أنا الذي لم تبتدئ دربه
بعد ولم يرصد له منجم

تميت خطواتي وتحيي دمي
والتعب الأسود
والسر والموت وما يولد
إلى غد الأنجم
امشي وتمشي خلفي الأنجم

وفي هذا النص المقروء دائريا نجد العلاقات المتقدم ذكرها نفسها.

ب- الدائرة الدلالية :

الحقيقة ان السكون في المتن الشعري بوصفه رمزا صوتيا يتمثل في دائرة مغلقة (= 5) كان يخفي ما نبت في ضمير الشاعر من سكونية الواقع العربي المحيط به على الرغم من كونه مصدر إلهامه فكرا وشعرا ، ومن هنا قد تكون هذه السكون توحي من حيث الشكل بالسكون والعقم الفكري الذي قد لا يمكن معه إنتاج فعل أو حركة تستطيع النهوض بالواقع الساكن لا زمنيا بالمعنى الفيزيائي له ، بل زمنياً بالمعنى التاريخي العاطل عن الحركة ونستطيع تمثل الانغلاق الزمني والفكري بشكل دائري عبر واحد من نصوص أدونيس إذ يقول في (تولد عيناه)[202] :

في الصخرة المجنونة الدائرةْ   . . ب . / . . ب . / . ب .
تبحث عن سيزيفْ   . ب ب . / . . .
تولد عيناه   . ب ب . / . .

في الأعين المطفأة الحائرةْ   . . ب . / . ب ب ./ . ب .
تسأل عن أريان   . ب ب . / . . .

تولد عيناه   . ب ب . / . .
في سفر يسيل كالنزيفْ   . ب ب . / ب . ب . / ب . .
من جثة المكانْ   . . ب . / ب . .

في عالم يلبس وجه الموتْ   . . ب . / . ب ب . / . . .
لا لغة تغيره ولا صوتْ   . ب ب . / . ب ب . / . . .
تولد عيناه   . ب ب . / . .

وتتمثل الدائرية الدلالية في ضوء ثلاثة أنواع من الانغلاقات :

1- **الانغلاق الشكلي** : الانغلاق الدائري في حدود الشكل يتجسد في العودة إلى البداية فالنص يقدم ذلك في ضوء التكرار لتركيب (تولد عيناه) بصفتها نقطة يبدأ منها النص عنوانا وينتهي إليها ختاما ، فضلاً على أن هذا الانغلاق يتمثل في عدة دوائر في النص عبر إعادة (تولد عيناه) مع كل مقطع .

---

[202]) أغاني مهيار : 19 .

2- **الانغلاق الزمني** : إذ يعكس بناء النص لاسيما التقسيم الصارم عدة دوائر زمنية كونية فالنص قائم على :

أ . النصّ يتكون من أربعة مقاطع وهذا يعكس دورة الفصول الأربعة .

ب . عدد اشطر النص (اثنا عشر) شطرا ويمثل هذا العدد عدد الأشهر التي تحتاج إليها السنة لتحقيق دورتها السنوية .

ج . كل مقطع يتألف من سبع تفعيلات ، وهذا يمثل ما يحتاجه الأسبوع لتحقيق الدورة الأسبوعية باستثناء المقطع الأخير من النص فقد جاء بثمان تفعيلات ليقترب بعدد بعدد تفعيلات النص مما يحتاج إليه الشهر حتى يتمكن من تحقيق الدورة الشهرية .

3- **الانغلاق الفكري** : وذلك يشير إليه السياق الدلالي عبر مفردات (الصخرة ، المجنونة ، الدائرة ، الأعين ، المطفأة ، الحائرة) .

وهذا التقسيم الذي يمثل ثلاث دوائر مغلقة (شكليا وزمنيا وفكريا) لا يبرِّئ الشاعر من كونه عامداً إليه ؛ لأنه ينطلق من مسلمات وجدانية قارة في البنية الفكرية التي تسود العصر فرعاً وهي خاثرة في وجدان الوعي الجمعي للبشر أصلا .

ولاستبطان صراع الشاعر مع هذه الدوائر المغلقة التي قادنا إليها التفكير بكثرة تردد رمز السكون (= ه) وتساوقها شكلا مع صورتي (الهاء الساكنة) (= ـه ، ه) فسنعرض الوحدات الدلالية المار ذكرها لبيان الكنه الدلالي لدائريتها ، وما ترمز إليه فالصخرة عند أدونيس إذ ترتبط بالحجر في معظم المتن المدروس فهما من حقل دلالي واحد إذا تحرينا العلاقة المعجمية ويرث المتلقي مع هذه المفردات مدلولا يشي بتكورها ان لم يكن بكليتها فبجزئيتها وإذا لم يكن بسكونها فبحركتها فقد ينجم عن الحركة المصطنعة لها شكل التكور . ويتمثل الجنون هو انغلاقاً عقلياً أي أنّ نشاط العقل يقف عند نقطة معينة لا يتجاوزها . كذلك (الدائرة) تعزز تصورنا الدائري للصخرة ، فالدائرة بوصفها حركة تجسد الانغلاق شكلا .

ولعل مفردة (البحث) إذا عدنا بها إلى السابق فقد كانت ترتبط بـ (سيزيف) الذي تصوره لنا الأساطير، وقد حكم عليه بحركة دائرية فهو ما أن يصل إلى القمة بحجره حتى تعيده الآلهة إلى الأسفل ليعاود الدورة . كذلك (الأعين) ، فعلى الرغم من انها قد تكون بداية لانطلاق البصيرة التي تحقق انطلاقا فكريا يقود إلى الانتقال نحو مرحلة اخرى نلاحظ النص قد أطفأها (= المطفأة) .

ان جميع تلك المفردات يمكّنها السياق من ان تشي بالانغلاق شكلا ومضمونا ، فالدائرة تخلق السكون أو تخلق حركة محاطة لا نستطيع ان ننفلت منها مهما ما رسنا عليها الضغط ، وقد مارس الشاعر شيئا من ذلك خلال تكرار تركيب (تولد عيناه) وبأسماء مثل سيزيف وما يمثله من كونه دؤوب الحركة أملاً بالوصول فضلاً على أن الولادة التي يلح عليها الشاعر ،

تشـي بفرديـة الشـخص الفاعل الـذي يمـارس الـولادة والانطـلاق مـن دائـرة الرحم ليكـون مـؤثرا إزاء الواقع (الأعين المطفأة) و لا يكون مؤثرا إلا بالخروج على النواميس التي تحدد البشر وتسيَّرهم ، وقد تكون النـواميس مؤلهـة ، فعلـى القادم أو الفاعل المحـرك ان يصـل إلـى البـؤرة المغلقة حتـى يستطيع أن يتفاعل بوصـفه (مخلصـا) مقابل ذلك فانـه يحصـل علـى واقـع يتعامل معـه بوصـفه خارجا فدائرة السكون وهاء السكت بصورتيها (هـ ، ه) رموز صـوتية لم تقتصـر عنـد أدونيس على أداء وظيفتها اللغوية وإنما مارست ما يؤهلها لان تكون صـدى أو مرآة عاكسـة لما استوطن ذات الشـاعر حتـى انعكس ذلك على نتاجه الشعري في حدود البناء الفكري . الدلالي .

ثانياً : دائرية الشعر التفاعلي – الرقمي:

1- الدوائر التقنية :

لأن الشـعر التفاعلي – الرقمي يُتلقى عبـر الوسيط الألكترونـي الذي يـوفر خيـارات تقنيـة متنوعة ،فإننا سنرصد ما استثمره الشاعر من تقنيات ألكترونية تشي بدائريـة معينـة عبـر مجموعـة من القيم والوسوم التـي يمرر فـي ضـوئها النص ليتخذ الشكل الدائري علـى سطح الشاشـة ، وقد تجلت للنـاظر عدة دوائر تقنيـة كـان وراءهـا جيش من الايعـازات والخيـارات التـي هيـأت للشـاعر خيارتـه المقترحـة ومن تلك الدوائر :

أ- دائرية الشريط = Marque / Title :

وهذا يتجلـى بالشريط المرافق لمجموعـة المشـاهد التفاعليـة الحاضـنة للنصـوص الشـعرية التـي تتضـمنها هـذه المجموعـة بـدءاً مـن المشـهد الأول / الواجهـة التـي تحزّمـت بشـريط يتضـمن عنوان هذه المجموعة الرقمية :

تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق

وهـو يمـرّر علـى نحـو متكـرر طـوال مكوثـك أمـام الشاشـة ضـمن المشـهد الأول لهـذه المجموعة الرقمية .

والحـق أن تقنيـة الشريط المتحـرك تقـع ضـمن منظومـة ايعاز " Behavior " الذي يحـدد سلوك النص الموجود في اللافتة وطريقة عمله وتنضوي تحت هذا الإيعاز ثلاث قيم أو بـالأحرى ثلاثة أساليب لحركة النص ، وهي :

– Scroll : وفيـه يتمّ تحريـك النصّ بـنفس الاتجـاه مـن جانـب إلـى آخر وبصورة مستمرة ، وهي القيمة الافتراضية .

- Slide : وفيه يتمّ تحريك النصّ مرة واحدة من جانب إلى جانب آخر ويتوقف عنده .
- Atternet : وهذا الاسلوب يمكّن النص من التأرجح جيئة وذهاباً من جانب إلى آخر .

وفي الحق أن الشاعر استثمر تقنيتين من هذه التقنيات الثلاثة ، الأولى " = Scroll " و " = Atternet " في تمرير نصوصه عبر الشريط الذي تتشح به الشاشة ، كان الأول هو الأكثر حضوراً على طوال نوافذ التباريح ، أما الثاني فنجده في واجهة تباريح ، إذ اعتمده الشاعر في تشكيل الشريط الحاضن لعنوانه الألكتروني Email وفيه يتحرك النص على نحو يتدلى بشكل بندولي جيئة وذهاباً .

وقد وجد الشاعر ضالته في إيعاز أو تقنية " Loop " لتحديد سرعة وعدد مرات تحرّك النص داخل اللافتة (الشريط) إذ يستطيع عبره تحدد عدد المرّات التي سيتحرك فيها النصّ داخل اللافتة ، فإذا أردنا أن تستمر الحركة إلى ما لا نهاية فإننا نفعّل قيمة " = Infinite " وهذه التقنية المختارة من مجموعة الخيارات التقنية التي كانت متيسرة أمام المبدع يوفرها الوسيط ، فما الحاجة إلى ذلك ؟ .

والاجابة تستدعي أننا يجب أن نعرف أن هذه التقنية مرحّلة من الشريط الإخباري المرافق لما تبثّه الفضائيات ، الأمر الذي يسهم بشدّ المتلقي وإشراكه بغية استدراجه إلى استكشاف حقائب النصّ .

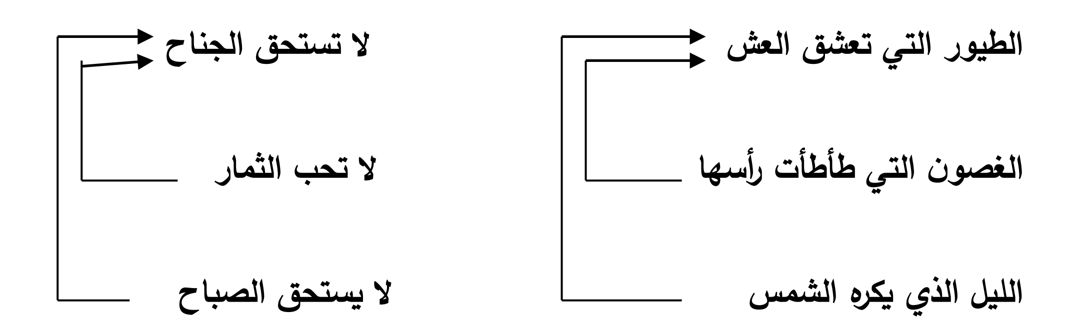
إن هذه التقنية هي ليست لافتة انتباه نصيّة مقروءة وحسب ، بل أنها لافتة انتباه بصرية وهنا يزاوج المبدع بين ما هو مرئي وما هو مقروء ؛ ليسهم بإيقاع المتلقي في شراك النصّ التفاعلي الرقمي ، وهذه المزاوجة لم تكن تتحقق إلا عبر هذه التقنية وفي ضوء هذا الوسيط الألكتروني .

أن هذه التقنية حاضرة في وجدان الشاعر إذا لاحظنا البناء التركيبي لبعض نصوصه المارّة عبر هذا الشريط ؛ لتتحقق الدائرية النصية فضلاً الدائرية التقنية عبر هيكل البناء التركيبي :

الطيور التي تعشق العش / لا تستحق الجناح ... الغصون التي طأطأت رأسها / لا تحب

بالثمار ... الليل الذي يكره الشمس / لا يستحق الصباح

ونجد هنا دائرية النص تعاضد دائرية الشريط ؛ إذ إن البناء التركيبي الحاضن لفقرات النصّ متطابق :



فكل العبارات التي تلي العبارة الأولى تنصهر في البناء التركيبي الأول إذ تعيدنا إليه ، وهي جمل تبتدئ باسم معرّف يليه موصول تعقبه جملة فعلية ، وجزاء كل ذلك جملة فعلية منفية بـ " لا " ، وهنا تتعاضد التقنية الدائرية للشريط مع الأداء اللساني الممرّر عبره بواسطة اعتماد تقنية التوازي المترتبة على تكرار البناء التركيبي .

ب– دائرية الروابط = Link :

الرابط هو ما يربط بين العقد ، يتجلّى في ضوء زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة تعيّناً خاصاً ، وعند تمرير المؤشر " mous " عليه يتحوّل إلى كفّ ، أو يظهر أمامنا حقل يطلب منا النقر على المؤشر وعلامة " Ctrl " في لوحة المفاتيح ، وعند النقر تفتح لنا العقدة التي يحيل إليها وما تقرأه هو " عقدة " وما نبحر به في النصّ التفاعلي – الرقمي هو روابط تنقسم على قسمين تنظيمية ومرجعية [203] :

– الروابط المرجعية : Link Refereneis:

وهو الربط الذي يربط بين عقدة أصل / أساس ينطلق منها ، وعقدة أخرى تكون فرعاً / ثانوياً تكون هدفاً يقود إليها الرابط ويؤدي هذا النوع من الروابط إلى علاقة دائرية بين عقد النص التفاعلي الرقمي .

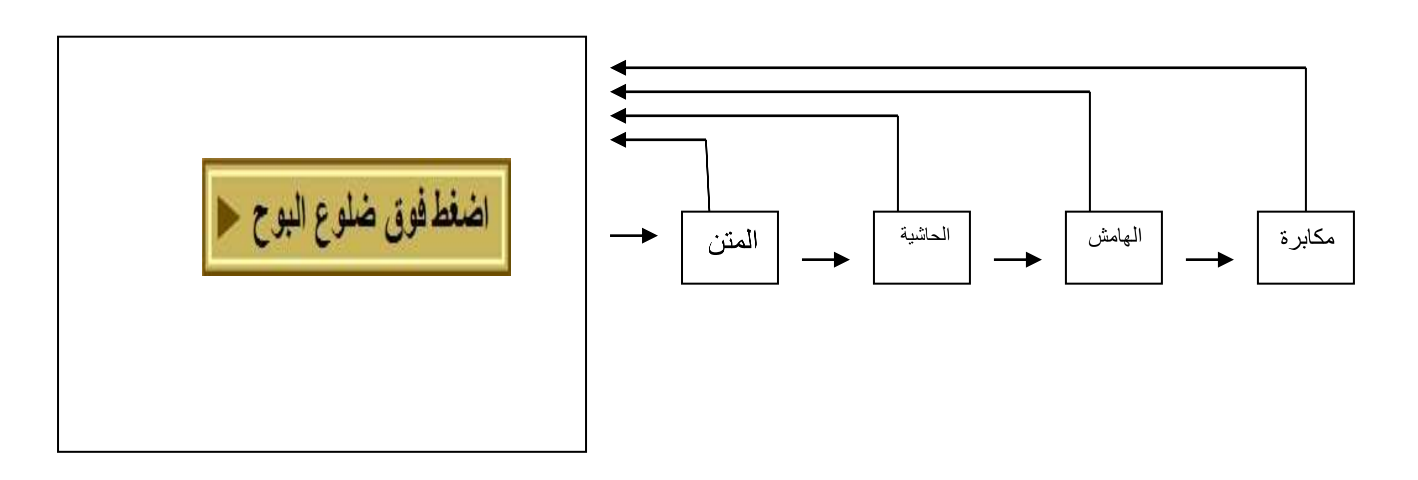
– الروابط التنظيمية :

هي نقيض الروابط المرجعية التي تبنى على علاقة بين العقد تكون بالمستوى نفسه وتؤدي إلى علاقة تراتبية بين عقد النص ، ونجد في هذا النظام التراتبي عقدة هي بمثابة الأم " تعريف مثلاً " تنصّ بعقدة " بنت " هي بمثابة تطبيق للتعريف .

[203] من النص إلى النص المترابط : 261 .

والمتأمل لخارطة النصوص المنتظمة في تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق يلحظ – بلا شك – اعتماد الشاعر روابط مميزة بلون وبكلمات دالّة تقنياً وشعرياً بدءاً من واجهة (تباريح ...) التي تعدّ عقدة الأساس التي احتضنت رابطين أساسين كل منهما يقود إلى متن شعري كلاهما نص طويل قياساً بما يقودان إليه في مجموعة من النصوص وهذه العقد الحاضنة للنصوص المتون أيضاً ذيّلت بروابط تقود إلى عقد نصوص الحواشي وهذه الأخيرة ضمت روابط تقود إلى عقد تضم روابط سميت بمسميات مختلفة تنسجم والنصوص المختفية وراءها مثل " مكابرة / توبة / نصيحة / أوبة / أوبة نصوح / هل ترغب بنصيحة أخرى / لا أرغب بنصيحة أخرى " ولكن مع كل هذا فإن المتلقي يعي إذا تأمل أن كل عقدة لا تخلو من رابطين أحدهما يتمثل عبر دائرة صغيرة نعيد فيها الرابط المتلقي إلى ما انطلق منه مباشرة ورابط آخر يعيد فيها الرابط المتلقي إلى العقدة الأساسية / أعني واجهة تباريح .

ونستطيع أن نتمثل ذلك في الخطاطة الآتية



وعليه فإن كل عقدة من عقد النص (تباريح رقمية لسيرة بعضها) يدور فيها المتلقي بدائرتين ، الدائرة الأولى تعيده حيث انطلق ، والدائرة الثانية تعيده إلى العقد الأساسية ، أعني واجهة " تباريح " وهذا يجعل المتلقي أمام خيارين :

– خيار الاكتفاء والاستراحة بالعودة إلى العقدة المنطلق منها وتمثله الدائرة الصغرى ، أما الخيار اللساني المرافق للروابط المنظمة للحركة الدائرية ضمن تقنية الأداء الرقمي لنص تباريح يتجلى في ضوء تسمية الروابط بدوال مثل (عودة / رجوع / أوبة /) تترجمها المعاجم اللغوية على النحو الآتي :

– عودة : من عاد إليه رجع وبان ، قال : المعاودة الرجوع إلى الأمر الأول .

– رجوع : من المراجعة المعاودة يقال : راجعه الكلام وتراجع الشيء ، أي خذ منه ما كان دفعه إليه .

– أوبة من آب أي رجع وبابه قال " أوبة أو إياباً " أيضاً والمآب وإياباً .

وهذه المسميات متعادلة المعاني وهي جميعاً تصرّح بالبناء الدائري المعتمد في عرض نص تباريح رقمية أو المتلقي في ضوئها يبحر مع النص ذهاباً ومجيئاً .

وتجدر الإشارة إلى أن الدائرة الصغيرة التي نعود منها إلى العقدة المنطلق إليها يمكن أن يمارسها المتلقي عبر الخيار التقني الذي يفرضه الوسيط الحاضن للنصّ التفاعلي – الرقمي ففي أعلى الشاشة سهمان متعاكسان ← → والضغط بالمؤشر على السهم الأخير يعيدنا إلى العقدة المنطلق منها وعلى هذا النحو نستطيع الإبحار في النصّ إلى نهايته عبر الضغط بالمؤشر على السهم الأول فضلاً عن السهم في الزاوية المقابلة لجهاز الحاسوب الذي ينتج الكلمة " Go " على أن المسؤول التقني عن فرض هذه الايعازات جميعها وترتيب خاصيّة النص وتنظيمه هو المتصفح أو Internet Explorar .وإدخال مضامين العقد بواسطة الخيارات التقنية التي يوفرها برنامج Html وهو مختصر Hyper text markup languge أي لغة ترميز النص المتشعب .

وبعد فإن النظر إلى هذه الأشياء وملاحظتها في نص تباريح رقمية يوجب فيه على الناقد المعالج لهذا النص احترام خصوصية المصطلح ، ولاسيما أننا نخوض مرحلة التأسيس وقد أسمت الباحثة بهيجة مصري إدلبي الروابط باسم الأيقونة وقسمت الروابط إلى الأيقونة المنقذة ، أيقونة المفتاح ، أيقونة العودة الجزئية [204]؛ لأن العلامة الأيقونية هي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والصورة والمدلول المشار إليه علاقة تشابه في المقام الأول مثل الصور الفوتوغرافية تحيل إلى شخص ما على وفق مبدأ التشابه ومثل هذا نجده في أيقونة My Computer ، أما العلاقة التي يجسدها الرابط ولاسيما في تباريح رقمية هي علامة رمزية ، وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول محض عرفية فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة طبيعية .

2– الدوائر التشكيلية :

أ– دائرة البداية والنهاية :

لا شك أن الشاعر يعي في مرحلة إعداد هذه المجموعة أهمية السير في خط منهجي تنسرب فيه النصوص/ المشاهد التفاعلية على نحو لافت للانتباه ، ولذا اعتمد الشاعر هيكلة المشهد التفاعلي الأخير على نحو موازٍ لهيكلة المشهد التفاعلي الأول ، وعلى النحو الآتي :

---

[204] ينظر : الإبداع التفاعلي العربي " إبحار في قلق الصمت ، ونحو نقد ألكتروني تفاعلي : د. عبد الله الفيفي ، وعلى هذا النحو كثير ممن بحث مواضيع تفاعلية رقمية .



المشهد التفاعلي الأول



المشهد التفاعلي الأخير

– فكلا المشهدين احتضن رأساً مع الفارق في كون الأول حجرياً والثاني آدمياً ، وفي هذا يمكن أن يقال كلام طويل للربط بين الحجارة والدوائر التي يحتضنها كل مشهد .

– كلا المشهدين اعتمد آلية ظهور النص واختفائه بمجرد مرور المؤشر وثباته على الكلمات التي كانت بمثابة نوافذ تكشف عما خلفها من نصوص بإزالة الستائر .

– العيون مغمضة في الرأس الحجري من شدة الألم ، أما العيون في المشهد الأخير فيمكن أن نتصور لها قراءتين :

* أنها مفتوحة لتشهد على فجيعة الذات وما مرّ به المحاصر بالدوائر من ألم وحسرة.

* أنها تمارس انتظار من يغمضها وهذه حالة لا تستغرب في ميت وما أكثر الموت في بلاد الشاعر.

<u>ب– دائرة التوازي :</u>

وعلى مستوى خارطة النص فإن مجموعة تباريح تسير بخطين متوازيين ينطلقان من الواجهة ويعودان إليها بحكم منظومة الروابط " Hyperlink " ،فمع كل رابط من الرابطين المظللين أعني :

اضغط فوق ضلوع البوح ▶

نذهب إلى عقدة المتن ثم عقدة الحاشية ثم عقدة الهامش ثم تشظي الهامش إلى عقد فرعية تنتهي كلها برابط يعود بالمتلقي إلى الواجهة .

<u>3– الدوائر المرئية :</u>

أ– الدائرة الصورية :

تتجلى عبر لوحة إصرار الذاكرة لسلفادور دالي وهي اللوحة المرافقة للمتن الأول :

– في مدار عتيق / أجّلت شمسه ضوء ذاك النهار ... ...

الأمر على هذا النحو يذكرنا بمحاولة أبي شادي بين عامي 1932 – 1934 إذ عمد إلى تسويق كثير من نصوصه في ضوء المزاوجة بين القصيدة واللوحة الفنية .

والحق أن طبيعة لوحة سلفادور دالي الحاضنة لثلاث ساعات لا يخلو شكلها من الإبحار بالدائرية وفعلاً فقد جاءت جميع أشكالها دائرية ، إلا أن طبيعة الحياة القاسية والجافة أعطبتها بل أذابتها ،فكانت إحداها في مهب الريح على غصن ليس فيه بقايا حياة وتقديمها على

هذا النحو يذكرنا بمن يرفع راية الاستسلام . وأسفل تلك الساعة ساعة ذاب نصفها المتدلي من على طاولة . أما الساعة الأخيرة فما زالت مقفلة لا نعرف ما تخفيه إذا تجاسر أحدنا وفتحها ، ويقيناً أن اختيار الشاعر لهذه اللوحة يساوق بناء النص المرافق له ، إذ ابتدأ بقوله في مدار عتيق ، وانتهى بالطريق العتيق ، فضلاً عن تساوقها وحركة الشاعر الدائرية للخروج من دائرة ما يحيط به ولكن دون جدوى :

- فتشت خطوي عن طريق جديد
في مدار جديد
يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروب.

وبذلك تكون هذه اللوحة عنصرا من عناصر المشهد التفاعلي وحضورها ضروري وأساسي للنص وهي جزء من بنية النص الأصلية التي لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى ، وغياب اللوحة الحاضنة لدائرة الساعة لا بد أن يحدث خللاً في النص ،إذ إن غيابها يعني غياب الجزء المعنوي المتمم لمجمل محاور النص التفاعلي بأبعاده السمعية والمرئية والمقروءة .

ب- الدائرة اللونية :

خلفية حاشية المتن الأول يبيِّن البعد التخطيطي لها فضلاً عن استدارتها ، تشبه دخولنا في مغارة ، إلا أنها تتضمن في عمقها البعيد كوّة بيضاء لعل بصيصاً فيها ينقاد إليه الشاعر وهو يدور في هذه الدوامة من اللواعج والمآسي ، ولا غرابة فمشتاق / الشاعر هو عراقي .

فاللون يتحرك من اليمين إلى اليسار وبشكل لولبي بدايته عريضة ، ونهايته دقيقة ، ولا يخلو الشكل من علامة استفهام (؟) على نحو التشبيه تعكس حيرة وطلب إجابة ، وقد يكون الاستفهام استنكارياً يعكس بعداً احتجاجياً لما تعيشه الذات العراقية .

ولم يكن اللون وهذه الحال في حركته بعيداً عن مضمونية النص ، إذ يقول الشاعر :

- ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يميناً وهو محض يسارِ
قدماي لا أدري تسير أم التي تخطو يداي وتهتدي بمساري
ضاع الطريق أم التي ضاعت خطاي ولفّها مشواري

وهذا النص أقل ما يمكن قوله فيه إنه يعكس دوامة وحيرة يعيش الشاعر في لجّتها وهو تجسيد واقع المتاهة .

وإذا كانت هذه الدائرة اللونية في الحاشية التي هي امتداد للدائرة الصورية المرافقة للمتن ، فإننا سننتهي من هذه الحاشية إلى دائرةٍ لونية ترافق النص الذي يختفي وراء رابط الهامش لندخل إلى عقدة / (موطني) ، فسرعان ما تهاجمنا موسيقى نشيد (موطني) .

والدائرة في هذا المشهد التفاعلي تمثلها حركة الخطوط البيض على مساحة زرقاء وخلف هذه الدوائر يحاصر الوطن ، ولذلك كل شيء محاصر تلفّه الدوائر ، فكل الثمار الضالة والناضجة والقابعة في الأغصان ، باقية ؛ لأن الساكن أدرد ، أبرز ما يمكن قوله في تساوق النص مع هذه الخطوط اللونية المحدبة التي يشي بالدائرية يتجلى في النص المارّ عبر الشريط ، وفيه يقول الشاعر :

– لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر ؟؟؟ فالطريق يحدّب أضلاعه / يميل عليّ / أراوغه مثل أرجوحة في مهبّ الصرير / مرة قبله / مرة بعده / أين أمضي إذن ؟؟؟ والمغول ينوخ بأهدابه .

4- الدوائر السمعية :

وذلك يتجلى عبر الموسيقى المصاحبة للمشاهد التفاعلية والأمر في مشهدين :

أ- يكون في موسيقى نشيد (موطني) ، فبنية التكرار الموسيقي التي تنشد ترسيخ كلمة (موطني) يلحّ في تكرارها الملحن طلباً لذلك .

ب- النص الموسيقي المرافق لقول الشاعر ذي المطلع :

تمهّل أيها البحر الأعفُّ   سيسرق ماءَك الرقراق جرفُ

تزحف الموسيقى فيه إلى مسامعنا ابتداءً على نحو يذكرنا بزحف الماء على أرض تشققت من شدة ضرب الشمس لها ، ولعل اليد التي بسطت على تلك الخلفية وأفردت كل الأصابع لا شك في أنها تتلهف إلى قطرة ماء ، والموسيقى كذلك كانت في هذا المشهد التفاعلي تمارس هذا الزحف ابتداءً ، ثم سرعان ما تقفز إلى الأذهان أصوات تتكرر بشكل متناسق يذكرنا بأداء الجوقة المصاحبة للأوبرا أو بالجوقة الدينية التي تمارس القدّاس و على نحو متكرر مما يجعل السمع يدور في فلكها كلما تكررت .

5-الدوائر الدلالية :

أ- **دائرية التكرار** : يمثلها المتن الأول في ضوء اعتماد التكرار بين البداية والنهاية فالخيط الشعوري واحد ذلك الخيط الذي يربط النهاية ، إذ يقول الشاعر :

في مساء غريب
عانقت خطوتي خصر درب جديد
غير أن الطريق الذي باركته خطاي
لقّني من جديد
نحو ذاك الطريق العتيق ...؟!
بالبداية إذ يقول الشاعر :
في مدار عتيق
أجّلت ضوء ذاك النهار
فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها
صوت خطو السنين ...

ب-**دائرة المتن الثاني / الدائرة القرآنية** : نستطيع أن نقول عنها إنها (الدائرة القرآنية) لأن الشاعر استطاع توظيف معطيات سورة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم ، ولاسيما شخص أبيه يعقوب إذ أصبح في النص يساوي الوطن ، فيعقوب الذي أبصر يوسف في صغره أصابه العمى بعد مؤامرة أخوته عليه وضياعه إلا أنه يرتد بصيراً باسترداد يوسف بعد زمن . غير أن يعقوب / الوطن المحاصر بالعمى / المكبل بالظلام / المعفّر بالنحيب ، يبقي كثيرين خارجه في العراق يبقى يأكله العمى :

- حتّامَ ... أنشر ما حصدت
وإلامَ يا أبتي ... ؟!
فهل يوماً ستسجد شمسنا ؟
أم سوف أبقى
في العراء
وأنت
يأكلك
العمى ؟!...

المحتويات

المحتويات

/ النص المتفرع / المترابط :

المصطلح :

العامل الموضوعي

غ- العامل الذاتي :

ف- العامل الفني :

ب/ التعريف

ج- أنساق النصّ المتفرّع

أولاً - الأنساق التقييمية :

- النسق السلبي :

- النسق الإيجابي :

2/ الأنساق التقنية / البرمجية

أ- التوريق :

ب- الشجري :

ج- النجمي

د- التوليفي :

هـ- الجدولي :

و- الترابطي أو الشبكي :

ق- النمط البسيط :

ك- النمط المركب :

3/ الأنساق المقترحة

أ/ الأداء الرقمي .

ب/ الأداء التفاعلي .

2/ النص الشبكي

التفاعلية :Interactivity

تصنيف التفاعلية

1- التفاعلية الموضوعية :

أ- التفاعلية العمودية :

ب-التفاعلية الأفقية :

ج- التفاعلية المزدوجة :

2/ التفاعلية الذاتية :

الفصل الثالث : أجناس الأدب التفاعلي – الرقمي

أولاً المسرحية التفاعلية – الرقمية :

- التعريف :

بين المسرح التفاعلي الرقمي والمسرح التقليدي

المسرح التفاعلي الرقمي عربياً

أ/ تجربة المسرح التفاعلي :

ب/ تجربة المسرح التفاعلي – الرقمي :

ثانياً : الرواية التفاعلية – الرقمية (Digital interactive novel)

أ/المفهوم والنوع :

- الرواية الأحادية :

- الرواية المتعددة :

ب/نحو وفاق اصطلاحي :

ج/ ظهور الرواية التفاعلية الرقمية :

د / آليات تشكيل الرواية التفاعلية الرقمية

هـ / الأداء الرقمي والفني لمنظومة الروابط = Hyper link

1/ الهيمنة الأيقونية :

2/ تعددية الإبداع / عمق النص :

3/ هيكلة النص المتفرّع / الخارطة :

4/ حيادية الروابط / حيادية الأيقونة :

5/ منظومة الروابط = منظمة حقوق القارئ :

6/ موضوعية الروابط وذاتيتها :

الرواية التفاعلية الرقمية ، صفات النص والمبدع :

ثالثاً / القصيدة التفاعلية الرقمية

أ/ المصطلح و المفهوم :

- المصطلح :
- المفهوم :

القصيدة التفاعلية الرقمية الغربية :

القصيدة التفاعلية الرقمية العربية :

دوافع إنتاج الشعر التفاعلي الرقمي :

1- تفعيل الخيال الكامل :

2- الضرورة التاريخية :

3- سمة التجريب :

سمات القصيدة التفاعلية الرقمية :

أ/ على مستوى الجمهور المتلقي

ب/ العرض الدرامي :

ج/ استدراج القارئ إلى التفاعل :

د/ تجلي قصيدة الومضة :

مهام قارئ القصيدة التفاعلية الرقمية :

أ/ الإبحار " = Navigation "

ب/ التأويل :

ج/ التشكيل والكتابة :

طرائق إنتاج القصيدة التفاعلية الرقمية :

أ/ مولد القصائد :

ب/ المسوّدة الملهمة :

أنساق تشكيل القصيدة التفاعلية :

النسق المركزي :

النسق اللامركزي :

الفصل الرابع :القصيدة التفاعلية الرقمية : مستويات الأداء وأسلوبية البناء الدائري

* الأداء اللساني :

أولاً النصوص الثابتة :

1- النصوص الأفقية :

- المتون :

/ المتن الأول :

المتن الثاني

- الحواشي :

حاشية المتن الأول :

حاشية المتن الثاني :

بقايا المسار الأول :

مكابرة :

الهامش :

د/ بقايا المسار الثاني :

النصيحة الأولى :

النصيحة الأخرى :

الهامش :

2/ : النصوص العمودية :

أ/ نص البداية :

ب/ نص النهاية :

ثانياً : النصوص المتحركة :

أ / نصوص الـ " عاجل "

ب/ نصوص الـ " عاجل قليلاً " :

ج / نصوص الـ " لا عاجل " :

1 / لا تحتاج إلى العجلة :

2 / لا داعي للعجلة :

3 / بلا عجلة :

4 / لا داعي للعجلة :

5 / بلا عجلة قطعاً :

***الأداء الرقمي :**

الرقمية (DIGITAL)

1/الشبكة العنكبوتية والقرص المدمج (Web&CD-Rom).

2/المؤشر " mous " ثنائية النقر والتثبيت :

3/ وحدات ارتباط النص (Hyperlink)

4- خلفية الشاشة بين التماهي والاستغناء :

5- تقنية التوغل والعودة :

6- **تقنية النص المتحرّك** :

7- تقنية العمود والأفقي :

8- الأداء الموسيقي :

*** دائرية النص :بين الأداء التفعيلي والأداء التفاعلي الرقمي**

أولاً :دائرية الشعر التفعيلي / أدونيس أنموذجاً :

1/الدائرية الصوتية :

2- **الدائرة الدلالية :**

- **الانغلاق الشكلي :**
- **الانغلاق الزمني :**
- **الانغلاق الفكري :**

ثانياً : دائرية الشعر التفاعلي – الرقمي:

1/الدوائر التقنية :

أ/ دائرية الشريط = Marque / Title :

ب- دائرية الروابط = Link :

- الروابط المرجعية : Link Refereneis:

- الروابط التنظيمية :

2- الدوائر التشكيلية :

أ- دائرة البداية والنهاية

ب- دائرة التوازي :

3- الدوائر المرئية :

أ- الدائرة الصورية :

ب- الدائرة اللونية :

4- الدوائر السمعية :

5-الدوائر الدلالية :

أ- دائرية التكرار :

ب-دائرة المتن الثاني / الدائرة القرآنية :